

FULLS/23

del Museu Arxiu de Santa Maria

Mataró, juliol 1985

FULLS/23
del Museu Arxiu de Santa Maria
Mataró, juliol 1985

TAULA

Dibuix portada: Detall del retaule del Roser de Santa Maria. Antoni Riera, escultor de Mataró.

Edita: MUSEU ARXIU DE SANTA MARIA
Centre d'Estudis Locals de Mataró.
Plaça del Fossar Xic, s/n. - Mataró.
Adreça Postal: c/.Sant Francesc d'Assís, 25
Tel. 790 15 28 (Parròquia de Santa Maria)
MATARÓ.
Composició i impressió:
Copisteria Castellà - c/Pujol, 39 - Mataró.
Dipòsit Legal: B-15.257-1978 *ISSN* 0212-9248

Amb la col.laboració del
SERVEI D'ARXIUS DEL DEPARTAMENT DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA
i del
PATRONAT MUNICIPAL DE CULTURA DE MATARÓ.

EDITORIAL

LA NOVA CASA DEL MUSEU ARXIU

El passat dimarts dia 16 s'inaugurà parcialment la nova seu del Museu Arxiu al carrer de Beata Maria, amb l'exposició *El Barroc de Mataró i del Maresme*, instal.lada a la sala polivalent de la planta baixa de la casa.

La inauguració és motiu de gran satisfacció per a l'Equip del Museu Arxiu de Santa Maria. Primer de tot perquè representa la realització d'una idea gestada i treballada durant molt de temps que comporta, a més, un nou accés des del carrer al Conjunt dels Dolors de Santa Maria, el conjunt artístic més important de Mataró i un dels principals conjunts barrocs de Catalunya.

En segon lloc perquè la inauguració ha estat possible gràcies a la col.laboració de les institucions mataronines, en concret l'Ajuntament de la Ciutat i el Museu Comarcal del Maresme, en funció de celebrar-se a Mataró el Seminari *El comerç amb Amèrica, segles XVIII i XIX*, de la Universitat Menéndez Pelayo.

I també perquè la inauguració de la sala polivalent representa un gran pas de cara a la finalització total de les obres.

Cal dir però que, per a l'acabament de les obres i les instal.lacions, el Museu Arxiu de Santa Maria necessita encara el suport de les institucions del país i de la ciutat. Fins avui, en major o menor mesura, hi han col.laborat el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Barcelona, l'Ajuntament de Mataró, el Patronat Municipal de Cultura de Mataró i la Caixa d'Estalvis Laietana. És d'esperar la continuïtat d'aquests ajuts.

ACTUALITAT

INAUGURACIÓ DE L'EXPOSICIÓ EL BARROC DE MATARÓ I DEL MARESME AL MUSEU ARXIU DE SANTA MARIA

Inclosa als actes celebrats a Mataró amb motiu del Seminari organitzat per la Universitat Menéndez Pelayo i l'Ajuntament de Mataró, l'exposició *El Barroc de Mataró i del Maresme* s'inaugurà el passat dimarts dia 16, a la nova sala polivalent del Museu Arxiu, al carrer Beata Maria.

Presidiren la inauguració l'Il.lm. Sr. Manuel Mas, alcalde de Mataró i Mn. Francesc Pou, rector de Santa Maria. Hi assistiren també els membres del Consistori mataroní.

L'acte s'inicià amb unes breus paraules del Sr. Manuel Salicrú i Puig, director del Museu Arxiu de Santa Maria. Tot seguit el Sr. Rafael Soler i Fonrodona parlà del Conjunt dels Dolors i de la seva restauració. Finalment l'Il.lm. Sr. Alcalde pronuncià un parlament a manera de cloenda, fent ressaltar sobretot que la restauració de la casa del carrer de Beata Maria representa una actuació puntual i exemplar de cara a la rehabilitació de la ciutat vella de Mataró.

L'exposició ha estat muntada conjuntament pel Museu Comarcal del Maresme i el Museu Arxiu de Santa Maria i és una mostra de col.laboració de les dues institucions museístiques de la ciutat.

El catàleg de l'exposició es publica en el present número dels *FULLS*, a manera de documentació.



NOTÍCIA DE DONATIUS

Recentment els fons del Museu Arxiu de Santa Maria s'han vist incrementats per tres importants donatius.

El primer correspon a documentació del Sr. Ramon Salas i Oliveras, donada pels seus fills, el matrimoni Joan de la Creu Cuadrada i Concepció Salas, i Maria Jubay, Vda. de Ramon Salas Isern, seguint la voluntat del propi pare.

El segon és un important conjunt de fotografies de començaments de segle, donades pels germans Srs. Mayol i Roca.

El tercer és la col.lecció del periòdic Mataró, des de l'any 1948, aportació de la família del Sr. Martí Fité i Brugat.

Cal fer-ho constar a manera d'agraïment.

SOBRE ELS FLABIOLAIRES D'ARBÚCIES I EL SEU RODAL

L'any 1982, preparant l'homenatge al gran flabiolaire de Mataró en Quirze Perich, vàrem anar a Arbúcies per veure si trobaríem algun dels seus companys de joventut. Descobrírem aleshores que Arbúcies havia estat el centre d'un ample moviment de flabiolaires —que abastà almenys de Viladrau a Santa Coloma, fins a Sant Celoni i potser fins a Calella—, les característiques del qual intentarem resumir en aquest treball. I val a dir que en Quirze Perich n'és un representant paradigmàtic.

La florida de flabiolaires al volt d'Arbúcies, que coneix el seu esplendor als anys vint i trenta —amb un allargament de postguerra altrament inexplicable— fou, fins i tot en el seu temps, un cas excepcional motivat i afavorit per circumstàncies molt concretes que en variar n'expliquen la decadència, i la subseqüent quasi extinció del flabiol per raons d'edat dels flabiolaires.

- Hi havia una tradició de fabricació de flabiols : porquerols com en Perich se'n feien de canya quan tenien sis o deu anys, i de fusta en sabem almenys dues generacions de constructors, la d'en Crous de Lliors i en Garolera, que era masover i també tocava, i l'Andreu Serra, dit Baló, que hauria fet flabiols a Arbúcies mateix des dels anys vint fins cap als seixanta. En Silu, que era un firaire de Sant Celoni o d'Hostalric, revenia els flabiols d'en Baló per tota la contrada. Hem sentit a parlar també de constructors a Sant Hilari, si bé no ha estat possible de confirmar-ho.

- Només al terme d'Arbúcies hi havia 181 masos escampats, i a tots s'hi vivia. Una situació semblant existia a força pobles i viles del rodal. Vol dir que les festes de veïnat, els aplecs... eren els llocs de trobada i divertiment de la gent dels masos. Feien ball en diferents indrets, potser cada setmana, amb els músics que tenien, és a dir amb els flabiolaires: només la gent gran amb més bona memòria recorda haver vist, de molt petits, altres instruments que no fossin flabiols, segurament gralls, que portaven algunes colles de segadors forasters.

- Hem d'entendre que quan aquests flabiolaires quasi octogenaris que hem conegut eren molt joves, força homes tocaven el flabiol pel seu esplai sense moure's de casa o del veïnat. Només els més bons eren considerats músics i sol.licitada la seva presència en altres llocs. Vol dir que era fàcil trobar de qui aprendre'n, i córrer d'un lloc a l'altre si s'hi tenia traça.



Quirze Perich
Fotografia Josep Ma. Clariana i Coll

- Tot això no obstant, cal ressaltar que no es tracta pas d'unes comunitats ni endarrerides, ni tancades, ni incomunicades: Per Breda hi passa el tren des de fa molts anys; a Sant Hilari i fins i tot Arbúcies hi ha estiueig des del tomb del segle; el jovent, abans com ara, rondava tant com podia cap als pobles del Vallès i la Selva; a Arbúcies mateix, per festes, s'hi feien tres envelats (el dels rics, el dels pagesos i el dels treballadors); hi havia un elevat grau de consciència i la vida social i política, amb societats populars, sindicats... En el terreny musical ens han parlat de dues cobles i potser un orfeó a Arbúcies mateix, i d'almenys un mestre de música que componia... És fàcil deduir que en aquest entramat social complex i complet els flabiolaires hi tenien un paper molt definit.

- Els flabiolaires que arriben als nostres dies

han estat pràcticament tots autodidactes, i es perfeccionaren anant pel món i pel contacte que ells encara van poder tenir amb aquells mítics Pau del Replà, Ventura de Viladrau, Cucut de Sant Miquel, Pere Parés, en Joan Garolera... Grans balladors, aquests músics havien tocat fonamentalment per al ball, i com és natural, tocaven els balls de moda. El que podríem anomenar músiques o balls ètnics estaven ja al primer terç de segle en retrocés o havien estat encomanats des de feia temps a les cobles —com la Dansa d'Arbúcies, per exemple—. Cal exceptuar, però, les corrandes de Camelleres i els Goigs del Roser, de St. Isidre... que sempre els havien tocat ells.

De la seva música en parlarem en una altra ocasió, però no voldríem acabar sense una breu referència als seus instruments i maneres de tocar:

Un flabiolaire pot anar a tocar pel món quan, amb el flabiol, sap tocar el timbal. Els flabiols, com s'ha dit, eren fets a Arbúcies, d'una peça, de cap pla, i amb l'aparença característica que els donen les virolles de llautó. Els bombos (que és com els flabiolaires anomenen els timbals) venien segurament de fora i eren de diverses procedències, si bé guarden uns trets comuns.

Els flabiolaires diferencien el bombo d'una caixa, i no han conegut res que pugui assemblar-se als antics tamborins que coneixem per gravats i algunes fotografies. El que sí que podem afirmar és que són ells i la gent del seu temps qui dobla el diàmetre dels bombos.

Els considerats músics, és a dir, els bons flabiolaires que toquen professionalment, dominen la tècnica de tocar a dues i tres veus (anomenades el primer, el segon i el baix), però aquesta generació exhaureix les Colles de Flabiolaires: en aquest moment, possiblement de la postguerra, el que es paga per una lloga de flabiolaires deixa de ser repartidor... els flabiolaires aniran a tocar sols i faran veus només quan es trobin, i això passa cada vegada més de tant en tant. D'aquesta consciència de les limitacions musicals i comercials del flabiol se n'originen, ja abans de la guerra, processos de requalificació professional (jazz-band, clarinet, saxo ...) estroncats en quasi tots els casos per aquella.

Aquests homes sorgits al volt d'Arbúcies han mantingut la pervivència del flabiol popular a bona part del Vallès, la Selva i el Maresme fins avui, o almenys mentre han tingut bufera. Amb admiració i respecte volem dedicar-los aquest petit escrit.

Rafel Mitjans i Berga i Teresa Soler i Llobet,
de "Els Garrofers". Mataró.

ESTUDIS

El segle XVII representa a Catalunya l'autonomia artística. El barroc, el nou estil, incideix plenament en el gust del poble i, cosa que és més important, en els artistes, que majoritàriament seran catalans.

Joan-Ramon Triadó i Tur, professor de la Universitat de Barcelona, en el seu treball ens introdueix dintre del món de l'artista barroc del segle XVII.

LA SITUACIÓ DE L'ARTISTA A LA CATALUNYA DEL SEGLE XVII. PRIMERA APROXIMACIÓ

La historiografia de l'art, un cop superat l'estudi positivista que convertia l'art en un cúmul de fitxes amb noms i obres, ha intentat un apropament a la comprensió del fet artístic des d'òptiques i metodologies diverses, encara que necessàriament coincidents. La situació de l'artista dins la societat explica part d'aquesta història de l'art, pel que té de fonamental. Tota obra d'art és fruit, alhora, de la tasca d'un artista i de la seva relació amb la societat que esdevé receptora i promotora de l'art. Per aquest motiu, voler explicar la realitat artística d'un moment no és possible sense conèixer prèviament aquesta realitat social i laboral de l'autor de les obres. (1)

L'art català del segle XVII s'inicia amb un fet inqüestionable que es defineix amb el mot autonomia. Després del curt parèntesi del Renaixement, estil poc arrelat a Catalunya, en la seva doble vessant d'artista i de públic, el sis-cents ens porta un art incipient que incidirà en el gust del poble i, cosa que és més important, en els artistes. Aquests ja no tindran noms estrangers —Bartolomé Ordóñez, Ayne Bru, Pere Ostris, Giovanni Merliano da Nola ...— sinó ben nostres —Pujol, Rovira, Grau, Tramulles, Arnau, Cuquet, Juncosa, Serra, fra Josep de la Concepció, Costa, Espinalt, Roig, Martorell, Excarabatxeres,...—Els foranis, ja sigui directament o amb obres importades, seran minoria.

Alhora, però, les nostres relacions amb l'exterior —digui's Europa o la resta de la península— seran quasi inexistents. En aquest període només Antoni Joan Riera treballa a Castella; a Lluís Pasqual i Gaudí el trobem a les cartoixes de Portaceli, a València, i a Las Cuevas, a Sevilla, i es suposa, segons Ceán Bermúdez, que Agustí Pujol fa un viatge a Itàlia; fra Joaquim Juncosa va a Roma juntament amb Miquel Serra, qui després s'establirà a Marsella. Fra Josep de la Concepció treballarà a Madrid i finalment la família d'escultors Ratés i Xurriguera s'establiran a Madrid, influint aquests darrers, decisivament, en el canvi estilístic vers el barroquisme.

Malgrat la cada vegada major força de l'artista, una certa ordenació gremial i familiar continua donant-se a Catalunya. Així, la tradició artística, que passa de pares a fills o a parents propers, nebots i gendres, serà un fet comú, sobretot en el camp de l'escultura. Si un cert sentit de proteccionisme continuat el veiem a la família Pacheco-Velázquez-Martínez del Mazo, amb més raó el trobarem en els tallers familiars, continuadors d'una tradició que transmet la tècnica i —per què no dir-ho— la clientela de pares a fills. Cal fer esment, d'entre un gran nombre de famílies, dels Pujol —pare i fill—; els Tramulles —pare i fills—; els Rubió —pare, fills i néts—; els Rovira —oncle i nebot—; els Preses —pare i fill—; els Grau —pare i fill—; Antoni Joan Riera i el seu nebot Bartomeu Taxonera; els Sayas —pare i fill—; els Juncosa —pare, fill i nebot—; ... i els Morató, els Santacruz, els Xambó, els Bonifàs, els Escarabatxeres, ...

En aquests primers anys —1600/1659—, els gremis continuen consolidats, malgrat que l'escultura i la pintura cerquin deslliurar-se de la seva adscripció a les arts manuals, i lluitin per esdevenir

"arts liberals". La demostració de la ingenuïtat i la noblesa de la pintura i l'escultura, és un llarg plet que comença al segle XVI i que no assolirà l'èxit total fins a la formació de les Acadèmies, malgrat el privilegi, concedit per Carles II l'any 1688 als pintors barcelonins, en què es reconeixia la seva consideració d'artistes o professors d'art liberal, no manuals. Molts són els textos teòrics, literaris i poètics (2) que al llarg dels segles XVI i XVII incideixen a la demostració de la noblesa de la pintura. A títol d'exemple, valgui el tàcit reconeixement artístic de la pintura que la poesia —art liberal— féu a través de la ploma dels poetes. A Catalunya, en una composició titulada *Lo Desengany* (c. 1650), el seu autor, Francesc Fontanella, referint-se a Vulcà, que pretén pintar la beutat de Venus, amb l'èmfasi de l'època, una mica ingenu, li fa dir :

... de sa bellesa gentil/ un nou retrato vull fer./ Vinga lo tento y paleta,/ vinguen colors y pinzell,/ vinguen Ros, Arnau, Ripoll,/ Casanoves i Cuquet;/ y per millor retratar-la/ ioh! qui en aquest punt tingués/ de Guirro lo colorit/ la destresa d'Altissen ...

A la resta de la península els poetes, semblantment a Fontanella, ennobliran els pintors. D'entre molts exemples, permeti-se'ns transcriure la *Silva IX*, del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega (1630):

Pero, porqué razón que participe / del laurel la pintura generosa,/ juntos llegaron a la cumbre hermosa / surcando varios mares,/ Vicencio, Eugenio, Núñez y Lanchares / cuyos raros pinceles / temiera Zeuxis y envidiara Apeles, / Cardenas, van der Hamen a quien Flora / sustituyó el oficio de la Aurora; / y con pincel divino / Juan Bautista Maino / a quien el arte debe / aquella acción que las figuras mueve.

La raó que mou els artistes té una doble vessant. El reconeixement de les Belles Arts com a liberals comporta la dignificació de qui l'exerceix, honorable aspiració en una societat marcada per una rigorosa estamentització. Per altra banda, si qui produeix obres ho fa només per gust, el factor compra-venda esdevé nul i l'artista no ha de pagar cap alcabala.

L'estudi de la realitat catalana del moment ens porta a una visió de conjunt que relega els aspectes teòrics a un segon terme, aliè als artistes, la preocupació dels quals és només pràctica. Fins i tot m'atreviria a dir que es mouen exclusivament per un interès més palpable: l'autonomia dels seus oficis en relació als gremis tradicionals, per tal d'aconseguir l'execució i la retribució dels grans encàrrecs, fet palès a l'escultura. Ja a l'any 1605, un 17 de juliol, nou escultors es van reunir a la sala capitular del monestir de Sant Pau del Camp, per tal d'independitzar-se del gremi de fusters de Barcelona, al qual pertanyien. La lluita amb els fusters no es plantejava en el camp teòric —projecte—, sinó en el pràctic, fet que abona la tesi abans al·ludida del factor econòmic lligat a la materialització de l'obra.

La problemàtica de l'artista-pintor és diferent, malgrat coincidències econòmiques semblants. Aquests havien assolit, gràcies a Felip II, el reconeixement del seu art, amb la separació del daurador i estofador, del pintor de taules, teles i cuirs. És un pas endavant, que valora la feina de creació intel.lectual enfront de l'ofici manual, on la perfecció tècnica és l'únic important. La separació entre ambdues feines és taxativa i trobem la seva aplicació en el *Llibre de Deliberacions del Consell de 36 Jurats de Barcelona*, de data primer de febrer de 1650, on es llegeix: *Item es trancegit y concordat que qualsevol mestre daurador puga pintar qualsevol cosa tant si es al oli com al tempre, sols no sien quadros de plana Pintura ni taulons, si no es que sie aprovat de pintura, sots la metexa pena y aplicació de ella.* El suplicatori complet deixa ben establert que els pintors estan col.legiats, mentre que els demandats estan inscrits en una confraria d'estofadors, dauradors, esgrafiadors i encarnadors.

Ja hem vist com en el primer mig segle el panorama artístic es mou entre les lluites de fusters i escultors, i la separació, consumada, dels pintors i dauradors. Serà, però, en el segon mig segle, quan la situació es normalitzarà. Així, després de diversos plets, els escultors (3) acudiren al Consell de Cent demanant que poguessin constituir-se en confraria o gremi. El raonament era llarg i tenia uns antecedents en la tasca ja realitzada pels artistes de la primera generació que s'havien convertit de mers executors manuals en responsables de la idea i responsables del seu resultat estètic, fet pel qual era lícit que poguessin regir-se *amb la deguda direcció per a la conservació, benefici i augment de dita llur art.* Varen signar aquesta súplica 28 escultors.

El Consell, ajudat per quatre membres del Consell de Trenta-sis, entrà en una fase deliberativa molt lenta, a la qual no era aliena el gremi de fusters, que veia perillar els seus privilegis. Els pros i els contres d'escultors i fusters foren sospesats, i en el dubte s'optà per denegar la petició.

Davant d'aquesta intransigència, que com a màxim els permetia constituir-se en confraria sub-

sidiària dels fusters, decidiren instar a la màxima autoritat, el rei, a fi d'aconseguir els seus propòsits. La raó d'aquesta darrera esperança no era un antull il.lusori o desesperat, sinó que venia fonamentat pel coneixement d'altres decisions de Carles II, tals com l'acceptació, l'any 1677, a proposta de les Corts de Saragossa, de la liberalitat de la pintura. Malgrat pressions dels insistents fusters, el dia 7 de novembre de 1680, el rei signà el privilegi que creava a Barcelona la confraria dels Sants Màrtirs escultors, privilegi que comportava poder obrir la tenda, treballar qualsevol material i gaudir de tots els avantatges davant qualsevol altre gremi. Entre les ordinacions destaquen la que prevenia que tots els que volguessin ser escultors havien d'estar quatre anys d'aprenents i tres d'oficial i alhora tenir un informe favorable dels prohoms i, un cop fet això, ser inscrits en el llibre comú. Nou dies després del Reial Privilegi, el lloctinent i capità general concedí la llicència que el feia efectiu.

Els problemes entre els dos gremis esmentats no acabaren aquí, sinó que continuaren llarg temps i arribaren fins ben entrat el segle XVIII.

Mentre que els escultors només varen pretendre d'estabilitzar el seu ofici, els pintors anaren més lluny i cercaren el privilegi que el seu art fos considerat liberal.

Aquesta era una de les grans fites a aconseguir, i que féu vessar tinta i literatura als nostres poetes i tractadistes. Ja vàrem veure els poemes de Lope de Vega i de Francesc Fontanella, il.lustratius d'un estat d'opinió no assumit pel poder central. En aquest moment, l'aragonès Juseppe Martínez, en els seus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*... (c. 1673), Calderón de la Barca, en el *Memorial* de l'any 1677, i José García Hidalgo en els *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693), són clars defensors de les idees dels artistes pintors. El més contundent és Calderón, que, amb una lògica aclaparadora, argumenta : *Contribuyendo a la pintura la gramática (con) sus concordancias; la dialéctica (con) sus consecuencias; la retórica (con) sus persuasiones; (con) sus energías la oratoria; la aritmética (con) sus números; la música (con) sus consonancias; la arquitectura (con) sus niveles; la escultura (con) sus bustos; la perspectiva y óptica (con) sus aumentos y disminuciones; y finalmente la astronomía y astrología (con) sus carácteres para el conocimiento de las imágenes celestes, ¿quién duda que, número trascendente de todas las Artes, sea la principal, que comprende a todas?* (4). El mateix dirà Palomino, que recull les paraules de Carles II en reconèixer



VICENTE CARDUCHO. Al.legoria de la pintura. Gravat/paper a *"Diálogos de la pintura. . . de V.C."*. Madrid, 1633. Barcelona, Biblioteca dels Museus d'Art de Barcelona.

la pintura com a art liberal : *Reconociendo* —diu el rei— *ser empleo de tal primor el de la Pintura que muchos profesores han sabido imitar la naturaleza diestramente, acreditándose en esto de insignes y mereciendo grande estimación; y porque es justo que los que se ocupan en ejercicio tan apreciable se exciten con mayor ánimo a proseguirlo, y otros con nuevo aliento a comenzarlo: Su Majestad (...) estatuye y ordena: Que el ejercicio de la Pintura es arte liberal y que sus profesores, teniendo las calidades requeridas por fuero, puedan entrar en las Cortes que se celebraren en el Reino, también obtener los demás oficios honoríficos de la república.* (5)

Assabentats els pintors barcelonins del citat reconeixement, comencen l'11 de març de 1687 les gestions per atènyer parell privilegi, cosa que

aconsegueixen el 13 de juny de l'any següent. El detallat estudi de Santiago Alcolea Gil (6) ens dispensa de la llarga enumeració dels fets del nou Col.legi. És important, però, ressenyar el procés de gestació del Col.legi, els seus estatuts i els seus primers membres.

La gestació ve preparada en un escrit sense data, presumiblement, segons Alcolea, redactat per encàrrec dels pintors barcelonins, i enclòs a l'expedient que portà a l'obtenció del Reial Privilegi pel qual era creat el Col.legi de Pintors de Barcelona, el març de 1688. El seu autor és el jurista Bosser (7) i porta per títol *Jurídica demostració de la noblesa de la art y professors de la pintura.* El seu esquema és semblant a l'utilitzat en els tractats ja esmentats. Parteix dels temes que la pintura tracta *de nostre Redemptor memories, de sos Martirs la constancia,* continua pels grans artífexs que al llarg de la història l'han conreat *admirable obra de Parrasio* (...) *en lo Escurial del gran Titiano* (...) *Marco Tullio Cicero y fou pintor peritíssim,* els grans homes que l'han admirat *Sèneca i Aristòtil* (...) *lo gran Augusto Tiberio, Claudio Neron,* els favors que ha rebut *puix donant los Emperadors tant franca inmunitat (de allotjar los soldats y la Romana milicia) al professor de la pintura, junt ab los professors de les demes Arts lliberals que se ensenyaven en Roma, designant ab estas circunstancias, quant afine es la pintura a ellas,* per acabar dient *Digna es donchs de estimació honrosa, digna de la honra que ara justament solicita.*

Els seus estatuts estan perfectament recollits en trenta-un articles. Destaquen, si els comparem amb els dels escultors, els sis anys d'aprenentatge, dos d'exercici i tres exàmens per a assolir el títol noble de pintor col.legiat, fins i tot —cosa que dóna serietat als estatuts— obligatoris per als fills dels pintors. De l'article tercer al tretzè es parla de qüestions d'organització i càrrecs. Del catorzè al vint-i-setè, es donen les normes dels pretendents a la plaça del pintor col.legiat, hi destaquen les proves i la neteja de llinatge dels aspirants, que passem a detallar.

La primera prova consistia a *dibuixar sobre paper ab llapis dos demostracions de figura entera la una y l'altra de mitja figura lo menos* per a cada un dels quatre examinadors, o sia, *quatre figures enteras y quatre mitges.* A més, havia de respondre a les preguntes que sobre l'art de la pintura li fessin.

La segona prova consistia —si es passava el primer examen— a fer *un quadro de un dels quinse misteris de deu i vuit pams a elecció dels consuls i clavari, el qual quadro dega pintar de inventio o tret del natural y tot lo que lo quadro contindrà dega dibuxar sobre paper en lo espay de dos mesos que per queste efecte se li donaran ab llicencia empero que si lo dit examinat ab menos dies te fet, tant lo quadro com lo dibuix y las provas del llinatge tinga dret de pujar al examen secret que es lo ultim en la forma seguent (...)*

En casa del cónsul en cap, en presencia de sols los cónsuls, dels quatre examinadors y del clavari i padrí dega fer dos demostracions de dos figuras enteras debuxadas sobre paper, las que cada un dels quatre examinadors li demanaran, que vindrà a ser vuyt figuras enteras y així mateix que dega respondre a tres o quatre preguntas y no més que cada examinador dels quatre los aparecerà demanar. Plau a Sa Magestad, ab tal que no estigan compreos los aprenents y fadrins que vuy son sino que respecte dells se guarden las ordinacions antigues y lo acostumat.

Fins a l'article trenta-unè es parla de qüestions intrínseques a la realització i contractació de les obres, així com de les penes a imposar pel Col.legi.

El reconeixement oficial era un fet, però el real trigà a produir-se. Hom diria que només els pintors àulics de l'Arxiduc obtingueren la més alta consideració artística, la qual consideració els nostres autors encara trigarien bastant a assolir.

Per últim, dintre d'aquesta aproximació al fet personal i social de l'artista, no voldríem oblidar —dins les anomenades "tres arts" tradicionals— l'arquitectura. La seva relació amb l'escultura, sobretot la retaulista, és palesa. Martinell (8) ens fa un bon resum en parlar de l'organització dels treballs d'arquitectura, en el seu modèlic llibre. Un cert pla teòric envolta la figura de l'arquitecte tal com avui l'entenem. La praxi és pròpia dels constructors o mestres de cases, que sostenen ser dels principals, ja que en les seves obres *no solament va la custodia e conservació dels bens, mes encara hi va la vida de les persones.* És per aquesta raó, que l'estament puntualitza la feina dels operaris manuals, "manobres", i els "mestres examinats" que assumeixen funcions directives.

Afins a l'arquitectura, trobem els gremis ja esmentats dels fusters i els picapedrers. Abans de la creació del gremi d'escultors, els fusters-arquitectes formaven una secció dintre del gremi de fusters. En fundar-se aquest, en 1680, comprengué "els arquitectes" i "entalladors" com a subordinats als escultors, en els treballs dels grans retaules. De tota manera, més que la titulació —símbol

del corporativisme—, era l'habilitat i la suficiència en una feina, el factor de pes per encarregar una obra a determinat artista. L'exemple esmentat per Martinell, referent a la previsió de mestre de fàbrica de la catedral de Tortosa, és prou eloqüent. L'edicte diu així : *Se notifica que com a ella vacca al present lo ofisci de Mestre de la fabrica y que es provehirà arquitecte al mes hàbil y suficient mostrarà ser pera la architectura de la fàbrica de la dita Iglésia en lo examen.*

Davant aquest panorama que podria semblar, malgrat les dificultats, favorable a l'ofici de l'art, la realitat dels nostres artistes és ben minsa.

En el camp de l'escultura, el llarg temps d'exercici i el model de pagament són negatius per als nostres artistes. Els contractes són taxatius i indiquen un termini que acostuma a ser raonable, però que rarament és inferior als dos anys. El no compliment dels terminis establerts és penat, a vegades amb multes tan fortes com les 1000 lliures, amb què s'amenaça a Domènec Rovira el Major, si en el termini de quatre anys no enllesteix el retaule per a la confraria del Bonsuccés de Barcelona.

Normalment l'adjudicació de la feina és a "preu fet". Aquest tipus de contracte és a vegades onerós per a l'artista que volent la feina, la taxa a baix preu. Un exemple forani, però aplicable a Catalunya, és el que cita Martín Gonzàlez referit al retaule de Santa Catalina a Sevilla : *cuando se pregonó en 1624 (...) se dejó constancia de que no se anunciara a pregón, pues los concurrentes acudirian haciendo bajas y engañando a la parroquia.* (9)

A més el sistema de pagament es fa a terços. Un en firmar el contracte, un al mig de l'execució, i el darrer a l'acabament. Tenint en compte que en el cas dels escultors, aquests, normalment, en el preu incloïen els materials, no és rar que el darrer termini no el cobrés l'artista, sinó el que proveïa els materials o el que avançava els diners. És el cas d'Agustí Pujol, que ha de demanar un crèdit al seu cunyat Jeroni Maurici, cirurgià de Terrassa, de 65 lliures barcelonines, per poder continuar l'obra del retaule del Roser de Sarrià, ja que es troba sense diners. Aquest exemple, juntament amb altres que passarem a detallar, demostren l'apreciació artesanal que de l'artista es tenia a l'època. El binomi temps treballat-temps cobrat, propi de les feines manuals, era aplicable a pintors i escultors. No és, doncs, estrany, que un dels artistes més contractats de l'època, Llàtzer Tramulles el Major, no deixi, en morir, molts béns de fortuna.

Un altre afront a la condició d'artista eren les inspeccions que de l'obra es feien un cop acabada —i jo afegiria abans de pagat el darrer termini— i que de manera explícita constava en el contracte.

Normalment, els inspectors eren escollits de manera equitativa per ambdues parts —autor i contractant—, que en cas de dubte escollien un tercer membre decisori. Si és comprensible aquesta tasca per jutjar la bondat o no de l'or emprat en el daurat, menys ho és el de l'apreciació de la qualitat artística de l'obra. No creiem però, que fos mera rutina, ja que pels documents se sap d'exigències d'ulteriors correccions. Esmentem, d'entre altres, el retaule que Jaume i Jacint Robio feren per a la capella de Sant Mateu i Sant Eloi de l'església del Carme, de Manresa. Visurat per Josep Malet i Joan Generes, aquests ordenaren la correcció d'algunes parts. En altres projectes, el vist-i-plau és previ a la visió de la traça, com consta a la presentada per Josep Sayós, fuster-arquitecte, pel retaule de la parroquial de Badalona, que és examinada per Rafael Plansó, Macià Cosí i Simó Pou, com a experts en arquitectura.

L'artista esdevé un fidel transmissor de programes preestablerts. Així, al mestre Onofre, en el contracte del retaule major, de Valls, li indiquen que els relleus havien de tenir quatre pams i quart d'alçada, amb amplades diferents, i la majoria havien de representar escenes de la Passió, amb unes figures de sants i al.legories de virtuts *conforme la traça demana*. Semblantment, la lectura dels contractes dels pintors ens dóna una visió encasellada de la llibertat de creació. El contracte referit al retaule del Roser, de Teià, abans esmentat, és exemplificatiu. De manera exhaustiva, de baix a dalt, s'hi fa una descripció de les feines —daurar, pintar— i creació —escenes, caps, personatges—, que esdevé un índex a seguir.

El gravador no és lliure per realitzar tasques de creació. Un exemple forani, malgrat que l'autor tingui relació amb nosaltres, és el contracte (1621) que Joan de Courbes signarà amb el pare Prieto, per a catorze làmines per il.lustrar la *Psalmodia Eucharistica.* Referent a la idea la donarà l'autor del llibre *conforme a el padrón que de cada una le hará* i el gravador farà un esbós que el frare haurà d'aprovar. (10)

La ja citada penúria econòmica de l'artista fa que entre obres importants, faci petits treballs. Així, Antoni Joan Riera fa feines pròpies de decorador —escuts d'armes, figures de guix—; Josep Tramulles fa una "cadireta" per a la imatge de sant Domènec Soriano, per al convent de Predica-

dors, de Perpinyà; i Jaume Robio projecta, per a la Seu de Manresa, la *cara, barana, portalades i altres obres necessàries a l'obra i fàbrica de l'orgue de la iglesia.* Alhora, artistes pintors fan treballs de dauradors, o simples motius decoratius d'orles i flors.

Per finalitzar, són il.lustratives, al respecte, les feines menors fetes per un dels arquitectes més coneguts d'aquest moment, Josep Juli, que trobem documentat, amb dates 22 i 28 de novembre de 1677, fent obres a una casa davant de la font de Sant Miquel per a Francesc Brianco, així com per a Miquel Vilarrasa l'any 1681. (11) Aquests tipus de treballs veurem que són comuns en els "arquitectes" de l'època i alhora demostratius d'una labor més pràctica que creativa.

Hom voldria que aquesta primera aproximació a la condició de l'artista sis-centista fos un punt de partida de treballs puntuals que ens servissin per a un major coneixement d'aquest període tantes vegades oblidat per una manca de memòria col.lectiva, que deixa de banda aquesta època sense pensar que tot patrimoni ha d'ésser valorat i conservat.

Joan-Ramon Triadó i Tur.
Coordinador del Departament d'Art de la Facultat de Geografia-Història.
Universitat de Barcelona.

NOTES

1.- Vegeu GALLEGO, Julián : *El pintor de artesano a artista.* Granada, 1976. L'autor fa un interessant recull i resum de textos que al llarg dels segles XVI i XVII incidiren en la demostració de la noblesa de la Pintura. Bibliografia exhaustiva sobre el tema.També TRIADÓ, Joan-Ramon : *L'època del barroc.* Segles XVII-XVIII. Dins de: *Història de l'art català.* Volum V, Barcelona, 1984.

2.- SANCHEZ CANTON, F.J. : *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español.* Madrid, 1923-1941 (5 volums). També FERNANDEZ ARENAS, José: *Renacimiento y Barroco en España.* Barcelona, 1983.

3.- MARTINELL, César : *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya,* volum II : *Barroc salomònic (1671-1730),* "Monumenta Cataloniae" Barcelona, vol. XI, (1961), pàgs. 113-114.

4.- Segons transcriu GALLEGO, Julián : *El pintor de artesano a artista.* Granada, 1976, pàg. 179.

5.- Segons transcriu GALLEGO, Julián : *Op. cit.* pàgs. 269-270.

6.- ALCOLEA GIL, Santiago : *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII.* "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", (Barcelona), vols. XIV (anys 1959-1960) i XV (anys 1961-1962), 1969.

7.- Vegeu ALCOLEA GIL, Santiago : *Op. cit.* pàgs. 191-197. CALVO SERRALLER, Francisco : *Teoría de la pintura del Siglo de Oro.* Madrid, 1981, pàgs. 573-585.

8.- MARTINELL, César : *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya,* vol. I : *Els precedents. El primer barroc (1600-1670),* "Monumenta Cataloniae" Barcelona, vol. X, (1959), pàgs. 33-35.

9.- MARTIN GONZALEZ, Juan José : *Escultura barroca en España. 1600/1770.* 1983, pàg. 13.

10.- GALLEGO, Antonio : *Historia del grabado en España,* Madrid, 1979, pàgs. 159-160.

11.- AHPB, Rafael Albia, man. 1677 (28-X-1677), 769, llig. 27, fols 329v.-330v.

Antoni Riera, escultor de Mataró, és una figura important en el conjunt del barroc català. El magnífic retaule del Roser de Santa Maria és una mostra contundent de la seva categoria artística.

Tot i amb això, és poc conegut a Catalunya, potser per desconeixement de la seva obra conservada, tota mataronina. Per això cal donar-la a conèixer, valorar-la, investigar-la.

VALORACIÓ D'ANTONI RIERA ESCULTOR DE MATARÓ

El gran creixement econòmic i urbà del Mataró dels segles XVII i XVIII coincideix plenament amb l'època del barroc. És per això que la ciutat vella de Mataró és una ciutat barroca. No pas monumental, sinó menestral i artesana. Cases de cós arrenglerades, amb façanes esgrafiades o pintades amb motius ornamentals, donen la imatge dels seus carrers, en els quals destaquen únicament els grans edificis religiosos i, especialment, el conjunt de Santa Maria, iniciat el 1675.

Mestres d'obres, fusters i artesans mataronins construeixen la ciutat antiga, que encara avui conservem. Al costat de l'obra de Santa Maria, però, intervenen artistes de renom. Arquitectes com fra Josep de la Concepció, "el tracista", aleshores frare del convent de Sant Josep, i el milanès resident a Barcelona Ercole Turelli. Pintors com Antoni Viladomat als Dolors i Pere Pau Muntanya a l'altar major. Escultors com els germans Moretó i Salvador Gurri. Fins i tot l'obra d'alguns –fra Josep de la Concepció o els germans Moretó– no és acceptada pels mataronins, que a més tenen prou empenta per a refer-la.

Però cal dir que del nucli d'artesans de Mataró sobresurt una figura de primera magnitud, Antoni Riera, artista important, alhora arquitecte, mestre d'obres, fuster i, sobretot, escultor, equiparable per mèrit propi als millors escultors barrocs de Catalunya.

Antoni Riera i Mora va néixer a Mataró l'any 1641, fill d'Antoni Riera, fuster, i de Maria Mora. Fou batejat a Santa Maria el dia 10 d'agost. Els avis paterns eren pagesos; els materns hortolans.(1)

Res no sabem de la formació d'Antoni Riera. L'ofici patern, però, ens pressuposa l'aprenentatge i la col.laboració en el taller familiar que certament continua.

Als 23 anys, el 19 d'octubre de 1664, es casa amb Maria Fàbregas, filla de Vicenç Fàbregas, oller, i de Maria Anna, *muller de aquell*, tots dos difunts. (2) D'aquest matrimoni naixerà el 1665 Marià Riera, qui amb el temps serà també escultor, col.laborador, hereu i continuador d'Antoni Riera.

El 5 de juny de 1673 torna a casar-se en segones núpcies amb Maria Anglada, vídua del pagès de Teià Josep Bunach. El matrimoni tindrà dos fills que sobreviuran al pare, Joan i Maria Àngela. (4)

Contraurà encara tercer matrimoni amb Maria Ramis, filla de Francesc Ramis, de Sant Celoni. Una filla, Eulària, sobreviurà al pare.(5)

Antoni Riera mor el 20 de maig de 1703 a Mataró, a la seva casa del carrer de Barcelona. Era a punt de fer 62 anys. (6) El dia 14 havia dictat



Retaule del Roser
Antoni Riera, escultor de Mataró.
Fotografia Toni Canal



Retaule del Roser
Imatge de la Mare de Déu
Antoni Riera, escultor de Mataró.
Postal Gràfica Fides

testament davant del vicari de Santa Maria Joan Baptista Caravent. En ell instituïa com a hereu universal el seu fill Marià, a més de preveure els llegats corresponents a la seva tercera dona, Maria Ramis, i als altres fills. Fou enterrat a Santa Maria, no sabem si a l'església o al fossar. (7)

D'Antoni Riera, escultor, només coneixem obra mataronina. És ben possible que, per això, sigui ben conegut a Mataró i, pel mateix fet, poc valorat, per desconeixença, a Catalunya.

La primera notícia que tenim del seu treball és de 1669, a 28 anys. Sabem que aquest any es col.loquen escultures seves al retaule de Sant Pere Màrtir de Sant Vicenç de Montalt. (8)

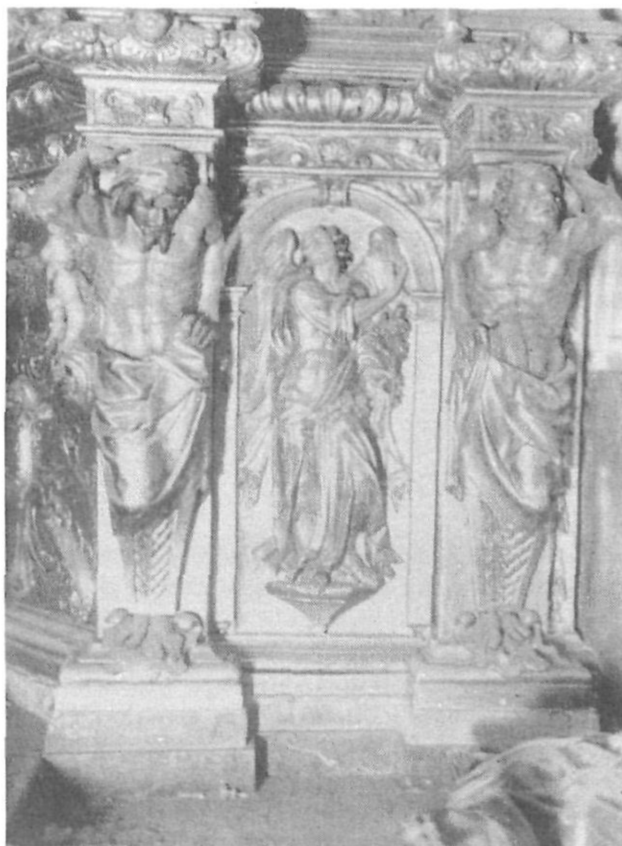
No tenim cap altra dada fins el 1685. El 22 de desembre d'aquell any el Consell Ordinari de la vila de Mataró aprova la continuació de l'obra d'engrandiment de l'església de Santa Maria, *segons la trassa té feta y ensenyada Hércules Torrelio, milanès vuy habitant en Barcelona.* El mateix Consell acorda de pagar els tres projectes o *traces* que s'havien presentat, *çó és, una per lo dit Hércules Torrelio, que és la que es reserva la present universitat, y las dos que han fetas Antoni Riera, escultor, y Jaume Figaró, fuster, tots de dita vila de Mataró.* Les obres són adjudicades al mestre d'obres barceloní Benet Juli. En la contracta d'execució de les obres, data 14 de gener de 1686, Antoni Riera figura com a avalador. De la mateixa manera, el 5 d'abril de 1686, Benet Juli atorga poder a Antoni Riera perquè pugui *cobrar exigir y rebre* en nom seu els imports corresponents a les obres. (9) Sabem també que Antoni Riera subministrà pedra de la "Pedrera de la Vila", a Mata, que té arrendada, per a la fàbrica de l'església.(10)

El mateix any 1686, Antoni Riera contracta l'acabament de l'obra de l'església i locutoris del convent de les Tereses de Mataró. L'obra finalitza el 1690. Aquest mateix any hi ha constància que Antoni i Marià Riera, pare i fill, construeixen el retaule. (11) Dissortadament tant l'església com el retaule es varen perdre l'any 1936.

També és de l'any 1686 l'escultura jacent de Sant Desideri avui conservada al Museu Arxiu de Santa Maria. Formava part d'una urna construïda per guardar les relíquies del sant. Fou encarregada i pagada pel Consell de la Vila de Mataró. (12)



Retaule del Roser
Detall de l'Anunciació
Antoni Riera, escultor de Mataró.
Fotografia Masachs



Retaule del Roser
Detall del basament
Antoni Riera, escultor de Mataró.
Fotografia Marià Ribas i Bertran

El 1691 Antoni Riera inicia la construcció del retaule del Roser de Santa Maria de Mataró, la seva obra més important. Li havia estat encarregada pel Consell de la Confraria del Roser el 4 de setembre de 1690. El 3 de febrer de 1691, signa conveni d'associació amb l'escultor Lluís Bonifaci, *habitant vuy en ... Mataró y antes en Barcelona*, per fer a mitges l'escultura i la talla del retaule. Pensem que aquesta col.laboració es limità a la primera part o primera andana del retaule, la part més baixa, ja que l'any 1694, quan es col.loca la segona andana, Lluís Bonifaci residia a Valls, on s'establí el 1693. A més de Lluís Bonifaci, intervingueren també en el retaule Marià Riera, escultor, fill d'Antoni Riera, el fuster Antoni Mascort i els dauradors Joan Urgellès, Francesc Mascort i Francesc Manent i Castellar. S'acabà de muntar el 1701, encara que el 1711 hi ha constància del pagament fet a Francesc Manent, daurador, *per haver daurat la Mare de Déu de l'altar i fer-li la corona.* (13)

Tradicionalment s'han atribuït també a Antoni Riera tres petits retaules de Santa Maria de Mataró. De fet, però, avui no els podem documentar. Del primer, el retaule de Sant Joaquim i Santa Anna, dels comparets, només es conserva el baix relleu central de les imatges, malmès per una deficient restauració feta probablement a l'entorn de l'any 1928. El segon, el retaule de les Ànimes, va desaparèixer quan els fets d'Octubre de 1934. El tercer, dedicat a Sant Nicolau, es conserva a Santa Maria, revaloritzat a partir d'una restauració recent.

De Marià Riera i Fàbregas, fill d'Antoni Riera, també escultor, i important col.laborador del seu pare, tenim molt poques dades. Va néixer, com ja hem dit, a Mataró el 1665. Va ésser batejat a Santa Maria el dia 8 de setembre. A partir del 1686 el trobem col.laborant amb el seu pare. A part d'això sabem ben poca cosa d'ell; només que el 5 de febrer de 1692 va contraure matrimoni amb Teresa Roure, de Cabrils i que morí sense fer testament el 13 de novembre de 1748. (15)

L'obra d'Antoni Riera encaixa plenament en la seva època. El retaule del Roser la seva obra principal és un dels retaules barrocs més interessants de Catalunya. Distribuït per "andanes" o pisos conserva l'antiga tradició dels retaules gòtics i renaixentistes catalans. Quatre personatges, pot-

ser obrats per Lluís Bonifaci, suporten a manera de cariàtides, el pes de l'altar. A partir de la primera andana es situen les representacions dels misteris del Rosari que emmarquen la imatge central de la Mare de Déu del Roser, imatge d'expressió i categoria única. Les diferents figures dels relleus ritmen perfectament entre motius ornamentals i perspectives arquitectòniques. Les persones són fins i tot representació viva de la gent mataronina de la fi del segle XVII.

Finalment volem repetir el que ja hem abans manifestat. Antoni Riera força conegut a Mataró és poc valorat, per desconeixença, a Catalunya. Com que considerem que és un dels més importants escultors del barroc català creiem que és molt convenient de donar a conèixer i d'investigar la seva obra. Amb el present article hem volgut iniciar aquesta investigació.

Manuel Salicrú i Puig

NOTES

1.- Museu Arxiu de Santa Maria (MASM)
Llibre de Baptismes, núm. 5, anys 1637-1649. Foli 96 v.

2.- MASM. *Llibre de Matrimonis*, núm. 3, anys 1658-1694. Foli 34.

3.- MASM. *Llibre de Baptismes*, núm. 6, anys 1650-1666. Foli 250 v.
Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA)
Protocols Mataró. Sèrie MAT. 1764/4. Testament d'Antoni Riera, escultor.
Aportació de Joaquim Aguilar.

4.- MASM. *Llibre de Matrimonis*, núm. 3, anys 1658-1694. Foli 93 v.
ACA. Protocols Mataró. Testament d'Antoni Riera, escultor.

5.- ACA. Protocols Mataró. Testament d'Antoni Riera, escultor.

6.- MASM. *Llibres de Funerària*. Dies 13 i 20 de maig de 1703.
ACA. *Protocols Mataró*. Sèrie 369. F. 305-312 v. Notari Segimon Ros. 18 maig 1686. Escriptura de compra de la casa del carrer de Barcelona. Aportació de Joaquim Aguilar. Era una casa de dos cóssos i mig, fent cantonada a l'actual plaça de la Peixateria, aleshores plaça d'En Roig de la Penya. Antoni Riera va comprar-la a les monges Tereses. La casa encara existeix avui, molt reformada i fragmentada en cóssos.

7.- ACA. *Protocol Mataró*. Testament d'Antoni Riera, escultor.

8.- MADURELL i MARIMON, Josep. *L'Art antic al Maresme.* Mataró 1970, p.118.

9.- MADURELL, *op. cit.* p. 70-73 i p. 259-271.
FERRER i CLARIANA, Lluís. *Santa Maria de Mataró. La parròquia, el temple.* Volum II. p. 53-58.

10.- ACA. *Protocols Mataró.* Sèrie 414. 27 maig 1686.

11.- MADURELL, *op. cit.* p. 86-87 i p. 269-274.

12.- FERRER, *op. cit.*

13.- MADURELL, *op. cit.*, p. 79-81 i p. 275-281.
FERRER, *op. cit.* Volum II p. 76-86.

14.- MASM. *Llibre de Baptismes*, núm. 6, anys 1650-1666. F. 250 v.
MASM. *Llibre de Matrimonis*, núm. 3, anys 1658-1694, F. 276.
MASM. *Llibre d'Òbits*, núm. 2 F. 53 v.

El Museu d'Art Modern de Barcelona conserva un conjunt de dibuixos d'Antoni Viladomat. Alguns podrien ésser esbossos de les teles de la capella dels Dolors de Santa Maria. En l'article que segueix, Carme Miquel i Catà els estudia i valora.

MÉS SOBRE VILADOMAT

Es critica la forma de ressaltar la figura d'Antoni Viladomat per sobre els altres artistes-pintors del Divuit. Alguna cosa de cert hi ha en aquesta crítica, ja que desconeixem el nom i la vida artística de bona part dels mestres que contribuïren, en una època difícil, tot sigui dit, a seguir en la línia de l'art. Però no se li pot negar al mestre Viladomat ésser l'iniciador d'una generació de mestres que tot just avui anem descobrint. *Y es que es pot assegurar que tota la joventut de l'època, fos quin fos el camí de l'art que volgués empendre, pintura, estatuària, exornació arquitectònica o indústries decoratives, havia passat per mans del mestre.*(1) Raimon Casellas, gran coneixedor de la trajectòria artística de Viladomat, així ho explicava.

D'altra banda, a començament de segle, Romà Jori repassant el segle XVIII deia *l'art d'un poble és çó que sempre ha mantingut el sentit d'eternitat de les coses que foren. L'art conserva el passat, mentre la ciència, s'encarrega de conduir-nos a l'avenir. Quan un poble mor, per l'art resucita.* (2). L'època viscuda per en Viladomat fou dura, tant en el terreny polític com en l'artístic. Recordem les restriccions que el Col.legi de Pintors barcelonins imposà, tot impedint tenir deixebles i aprenents, i de treballar lliurement per al públic.

D'aquesta manera ha estat difícil catalogar i donar a conèixer les obres i els noms d'aquests deixebles, ja que les restriccions feien amagar possibles dades. I si afegim la crema de convents i esglésies del 1835, podem entendre encara més aquest buit.

Sembla que existeix darrerament la voluntat d'estudiar aquest període tan oblidat. Aquella fal.lera per descobrir el món romànic i gòtic va desapareixent, i els segles més propers al nostre desperten la curiositat dels investigadors. S'ha de cercar i la recerca genera una cadena de troballes.

Aquest és el cas de la gènesi d'aquest article. Tot estudiant la vida de dos dels deixebles d'Antoni Viladomat, els germans Francesc i Manuel Tramulles, apareixeren dos dibuixos preparatoris. Sabíem que existien dibuixos relatius a les pintures de la capella dels Dolors de Santa Maria, però el cert és que no en teníem notícia acurada. El fons del Departament de Dibuixos del Museu d'Art Modern de Barcelona guarda una col.lecció bastant completa de dibuixos de l'època en què Viladomat exercí el seu art i el seu magisteri. La veritat, però, és que, encara que sembli increïble, aquests dos dibuixos estaven atribuïts a dos mestres diferents.

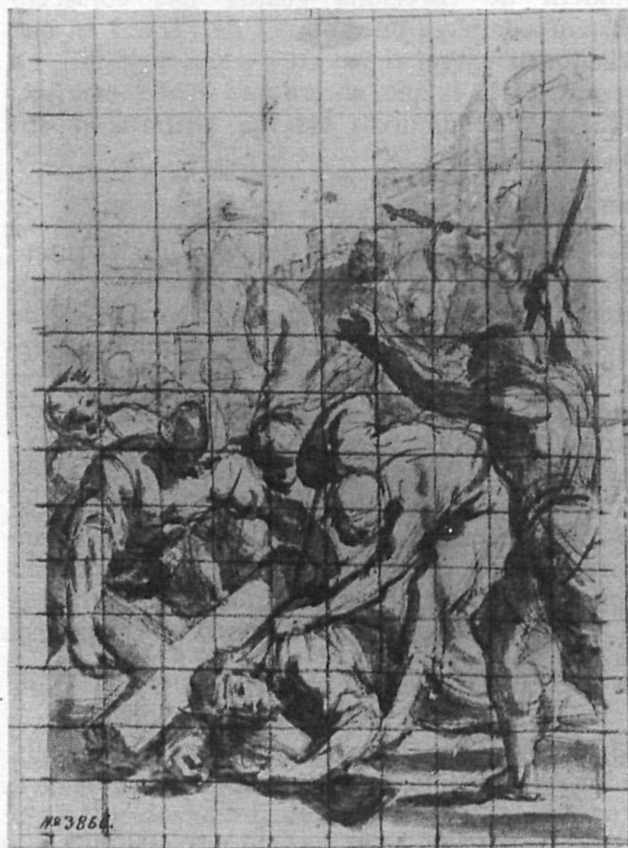
El dibuix preparatori de la primera caiguda de Jesús (tercera estació del Via Crucis) (núm. 3869) era atribuït a Francesc Tramulles, deixeble com hem dit de Viladomat, i bon coneixedor de la seva obra. Per altra part el segon dibuix, representant la tercera caiguda de Jesús (novena estació del Via Crucis) (núm. 3866), sí que estava atribuït a Viladomat.

La qualitat del paper, el sistema de quadriculat, les dimensions, el traç, i per descomptat el seu parentiu amb els olis de la capella dels Dolors, fan pensar que els esbossos foren dibuixats per la mà d'Antoni Viladomat, quan a aquest se li encarregà la seva decoració.

Casellas ja va donar a conèixer dos dibuixos el 1907 que tenen àmplia relació amb la capella. L'un és una Mater Dolorosa, esbós al carbó de la testa de la Pietat de la tela que representa el sisè dolor de la Verge i que tanca el cambril, i l'altre és el batejat amb el nom de "Testa de pastor adorant", i que sembla ésser un carbó complementari



Esbós d'un dels quadres del Conjunt dels Dolors. Tercera estació del *Via Crucis*. Antoni Viladomat (atribuït a Francesc Tramulles) Museu d'Art Modern de Barcelona



Esbós d'un dels quadres dels Conjunt dels Dolors. Novena estació del *Via Crucis*. Antoni Viladomat. Museu d'Art Modern de Barcelona

al dibuix de la primera caiguda de Jesús. Es tracta del cap del personatge que estira la corda lligada a l'espatlla de Jesús caigut. Ambdós dibuixos foren publicats en un estudi de l'"Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans" tot il.lustrant un acurat article de Raimon Casellas (3).

Tornant als dibuixos presentats, ens podem preguntar com és que encara existeix aquest dubte d'atribució. Doncs bé, hem de pensar que aquests dibuixos des que el mestre els va dibuixar varen passar per moltes mans. D'aquesta mateixa manera, sols tenim notícia de dos preparatoris del total de sis olis rectangulars que omplen les parets laterals de la capella dels Dolors.

Jordi Castellanos, biògraf de Raimon Casellas (i aquest biògraf de Viladomat) ens diu que aquest, el 1891, comprà un àlbum de dibuixos de Viladomat, per a la seva col.lecció iniciada molts anys abans, alhora que sabia, per Lluís Rigalt, que els dibuixos de Viladomat s'havien dividit entre el seu fill Josep (1727-1786) i Manuel Tramulles (1715-1791) i que Pere-Pau Muntaña els havia reunit en una sola col.lecció que pensava destinar a les classes de Llotja. En morir aquest, la col.lecció va tornar-se a dispersar i bona part dels dibuixos varen anar a parar a mans d'un col.leccionista, el metge Joan-Ramon Campaner, el qual va enquadernar-los en un àlbum, que Casellas va comprar als senyors Valls, hereus del metge. Els altres dibuixos anaren a mans de Pau Rigalt i foren també comprats per Casellas a Agustí Rigalt, el darrer representant de la família d'artistes. Llevat de dos exemplars que eren en poder de la família Martí Cardeñas, Casellas creia *tenir aplegats tots els dibuixos, coneguts, de l'insigne pintor barceloní, ja que havia assolit de comprar les altres peces disperses* (4).

La sèrie de dibuixos de Viladomat constituïa una petita part de les 4.166 peces del gènere que Casellas aconseguí d'aplegar al llarg de la seva vida. Quan morí, la seva col.lecció va ésser adquirida per la llavors Junta de Museus. L'entrada en massa de material i potser la manca d'interès per part dels estudiosos han fet que, encara avui, ens trobem amb sorprenents descobriments.

Carme Miquel i Catà

NOTES

1.- CASELLAS, Raimon. *Orígens del Renaixement barceloní.* "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans". Barcelona, 1907. Pàg. 46.

2.- JORI, Romà. *El segle XVIII català.* "Vell i Nou". Barcelona, 1915.

3.- *Ref. Cit.* (1).

4.- CASTELLANOS, Jordi. *Raimon Casellas i el Modernisme.* Barcelona: Curial, 1983. Pàg. 163.

La decoració del conjunt dels Dolors, de Santa Maria, a més de les grans teles pintades a l'oli, inclou també la pintura al tremp de parets i voltes, que també va ésser dirigida o executada per Antoni Viladomat. El seu interès i les seves característiques són ressaltades per l'estudi de Marià Ribas i Bertran.

LA DECORACIÓ MURAL DE LA CAPELLA DELS DOLORS DE MATARÓ

Molts historiadors, fent seva la frase del pintor i teòric Anton Raphael Mengs, manifesten que Viladomat fou el millor pintor espanyol del seu temps. No cal insistir en l'autoritat de Mengs, que capitanejà el grup dels neoclassicistes després d'haver treballat per totes les corts d'Europa. Nosaltres tenim en molta consideració la frase de Mengs, ho hem repetit diverses vegades, i a més encara, hi afegim que avui l'obra de Viladomat és altament valorada. Ho hem repetit per la part patriòtica que ens toca, ja que, si bé Viladomat era barceloní, tingué molts lligams amb la nostra ciutat, no solament per haver-hi viscut llargues temporades, sinó també per haver emparentat amb la família mataronina dels Esmandia.

Com a preàmbul direm que iniciada la guerra de Successió a la Corona d'Espanya, el 1703 arribà a Barcelona l'arxiduc d'Àustria, Carles d'Habsburg, acceptat com a rei pels catalans. En el seu seguici hi figuraven artistes de categoria universal, entre els quals el bolonyès Ferdinando Galli, més conegut per Bibiena, i el pintor napolità Vaccaro. Viladomat, tot i que era molt jove, molt aviat va fer amistat amb l'arquitecte Bibiena, que va obrir-li nous horitzons i va tenir-lo com a auxiliar en els diversos treballs que efectuà fins el 1712. Però cal reconèixer que Viladomat, més que un auxiliar, fou un excel.lent col.laborador.

Amb Bibiena, Viladomat aprengué perspectiva arquitectònica i la tècnica de la pintura al tremp. També tingué contacte amb l'escultor alemany Konrad Rodulf i el pintor Vaccaro, a més de molts altres artistes del seguici de l'arxiduc. Aquí cal afegir però —ja ho va dir Raimon Casellas— que aquests artistes no estaven pas dotats de les excepcionals facultats artístiques que posseïa Viladomat. A més, també cal destacar que si bé el constant contacte amb Bibiena va donar a Viladomat coneixements amplis d'estil barroc, la seva intel.ligència el va fer allunyar ben aviat de l'ampullositat.

Encara que les circumstàncies no varen permetre que Viladomat sortís de Catalunya, a través de làmines i estudis, coneixia perfectament els grans artistes de renom universal. Ho va demostrar en els famosos plets tinguts en contra del Col.legi de Pintors barcelonins. En el seu taller del carrer del Bou de la plaça Nova formà bons deixebles, com ho foren entre d'altres els germans Francesc i Manuel Tramulles, que compenetrats totalment de l'estil del mestre, intervingueren com a ajudants en les seves obres i, a Mataró, en el conjunt dels Dolors.

El conjunt dels Dolors, començat l'any 1727, és sens dubte l'obra cabdal de Viladomat. Hi treballà durant quinze anys i hi abocà tot l'impuls de la seva personalitat, a més de dedicar-hi els millors moments de la seva vida artística. Amb això no volem pas desmerèixer els altres conjunts on treballà, com la capella de Sant Pau de la Casa de Convalescència de Barcelona, executat en els anys de joventut i formació de l'artista, el deliciós conjunt de la vida de Sant Francesc d'Assís del convent dels framenors de Barcelona, perfumat d'una

mística serenor que captiva. I només volem recordar aquests dos conjunts meravellosos que mereixen la nostra consideració i no n'esmentarem d'altres en primer lloc perquè la llista seria molt extensa i segonament perquè molts d'ells foren convertits en cendra pels incendis que a casa nostra es produïren modernament en esglésies i convents.

Del conjunt mataroní dels Dolors n'hem parlat diverses vegades, des de fa més de quaranta anys, i molt especialment de les seves pintures a l'oli. Avui, però, tractarem de les pintures murals, al tremp, en parets i voltes, que han passat per alt a molts historiadors.

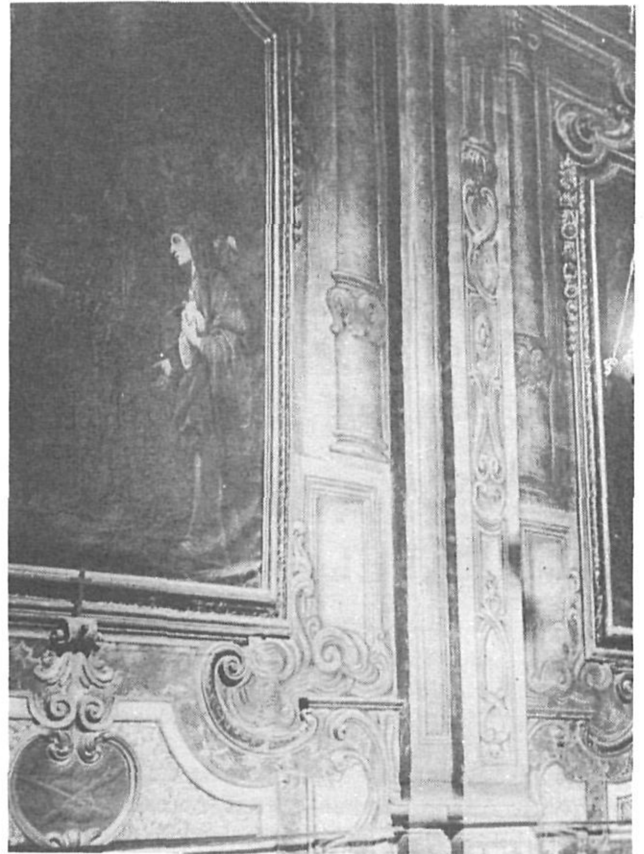
Abans, però, donarem una ràpida mirada a tot el conjunt, sense entrar en detalls. Des de la portalada d'accés fins a la sala de Juntes s'aprecia un veritable poema de pietat sublim, inspirat en la visió dels misteris de la Passió de Jesucrist i els Dolors de la seva Mare, refós en una harmonia de religiositat, art i poesia.

Tot seguit ens referirem a les pintures murals.

Portal d'entrada. D'arquitectura barroca, molt esbelta, hi té molta importància la capçalera ornamentada per grosses motllures corbades que envolten el medalló central on, pintada a l'oli, és representada la Mare de Déu dels Dolors. Sostenen la capçalera unes pilastres amb capitells jònics col.locades sobre pedestals bombats. A la paret, als dos costats de la portalada, uns motius barrocs són pintats al tremp. En la part més alta s'observa una suggestiva composició, un fons que passa a la llunyania, en la qual hi destaca un gran àngel que presenta oberta una cinta amb la inscripció *congregavit nos in unum Mariae Dolor.*

Vestíbul. Les seves dimensions no permeten una decoració important. Les parets laterals inclouen, pintada, una fornícula que conté un gerro decoratiu a l'interior, a més d'unes senzilles motllures. En els extrems, unes pilastres jòniques, també pintades. El sostre, pla, és dividit per quatre nervis radials que s'encreuen en el centre, on hi ha representada una clau circular amb el nom de Maria coronat; els plafons triangulars que formen els quatre nervis contenen igualment motius barrocs.

Capella. Parets laterals. La pintura mural s'adapta perfectament a la simplicitat arquitectònica de la capella, amb columnes llises, aplanades, adossades al mur. Viladomat no va enriquir les columnes amb estries, capitells corintis, ni altres motius ornamentals perquè inevitablement haurien atenuat la importància dels grans quadres pintats a l'oli, motiu central de cada tram de paret.



Conjunt dels Dolors
Pintura al tremp de les parets de la Capella.
Fotografia Marià Ribas i Bertran

Tot i amb això, la superfície llisa de les pilastres és decorada amb ajustades ornamentacions, de regust renaixentista, allargades, per tal de donar esbeltesa.

A banda i banda de les anteriors columnes, remarcant les teles centrals, hi ha pintades unes columnes corínties, per les quals Viladomat tenia gran predilecció. Són d'alçada reduïda, per tal de donar lloc a un ample pedestal llis, que serveix de fons a uns elements decoratius de molta força que s'hi interposen.

La pintura de les parets és feta amb domini absolut de l'art, amb tonalitats apagades, tons neutres i grisalles. Els ocres i colors terrosos, patinats per fugir de la lluentor dels daurats i tons estridents, només són utilitzats en els motius ornamentals. Tot és pensat per donar una entonació discreta, sobre la qual puguin destacar les grans pintures a l'oli.

Però és en la part baixa dels murs on la decoració pren tota la valentia. Combinada amb els quadres, es troba també lligada amb els baixos relleus dels respatllers dels bancs situats a la part més inferior. Aquí apareixen uns plafons corbats, jaspiats, que combinen amb la suau decoració



Conjunt dels Dolors
Pintures al tremp de la volta de la Capella.
Fotografia Marià Ribas i Bertran

d'uns relleus de caire vegetal i volutes en espiral. El conjunt té molta solidesa perquè vol representar un ampli basament que sosté uns quadres de gran pes. La pintura al tremp adquireix, sense distreure, un vigor remarcable, per la seva concepció, i pel que vol representar, i perquè és executada per una mà segura, que sap pintar allò que vol amb absoluta valentia.

Els relleus decoratius amb fulleraques hi són amb discreció. No són pas de caràcter xurrigueresc; més aviat s'inclinen a unes tendències de tipus rococó.

Creiem que la pintura de les parets va fer-se seguint una orientació estudiada en un projecte inicial. Però observem que sobre les parets existeixen marcats contrastos entre la decoració arquitectònica i l'ornamental. Potser són deguts a les mans dels auxiliars del mestre que omplien els espais considerats secundaris i per això s'hi sobreposaven algunes veladures, fet normal a l'època.

També hem de fer constar que la part més baixa de les parets, fins al nivell dels quadres, ha sofert alteracions en l'època moderna, particularment a la banda del Fossar Xic, conseqüència de destructores humitats que s'haurien pogut evitar.

Capella. Parets sobre cornisa. Als paraments semi-circulars de paret entre la cornisa i la volta, a través d'una barana de balustres bombats, de forma clàssica, per transparència, s'aprecien unes perspectives escenogràfiques d'edificis monumentals, amb horitzons de molta profunditat, que condueixen les mirades vers les llunyanies celestials representades a la volta de la capella.

Viladomat, amb discreció, utilitzà els ensenyaments rebuts dels artistes del seguici de l'arxiduc, sobretot de Bibiena, el gust del qual s'aprecia en les perspectives arquitectòniques. Però amb preferència adoptà un cànon romà, emprat sense separar-se de l'ordinació que en el seu temps era considerada com a clàssica, tot i tenir unes formes manllevades dels tractadistes italians del Renaixement.

Capella. La volta. La capella dels Dolors comprèn una sola nau coberta amb una volta que és reforçada per uns arcs que neixen en cada una de les pilastres de les parets.

Els arcs són decorats amb motius ornamentals que es repeteixen en tota la llargària. La volta, entre arc i arc, conté unes admirables composicions pictòriques que intenten fer-la desaparèixer, d'o-



Conjunt dels Dolors
Pintures al tremp de la volta de la Capella.
Fotografia Marià Ribas i Bertran

brir-la, perquè des de l'interior de la capella es pugui assolir una profunditat incomparable i es pugui gaudir la visió d'un cel d'immensa eternitat. Multitud de melodies angelicals s'escampen arreu enmig de nuvolades de cúmuls i, contrastant els foscos amb els clars, acompanyen unes figures de proporcions airoses i esbeltes que, amb gran sentiment estètic, mostren els emblemes i trofeus que resumeixen la commovedora narració de la Passió de Jesucrist.

En un dels trams sobre núvols, és present la majestuosa figura del Pare Etern, amb la mà esquerra recolzada sobre la bola de món i sobre d'ella, en l'espai infinit i lluminós, destaca la presència de l'Esperit Sant, representat en forma de colom. Un àngel de gran mida pren importància i completa la composició. Altres àngels semblants existeixen en els semblants trams de la volta. Són d'una elegant esbeltesa i interpretats segons el cànon que Viladomat havia adoptat per a les grans figures humanes, que representava sensiblement allargades, fet que trobem en moltes altres pintures de l'autor i que ens recorda especialment uns altres àngels que es troben en certes pintures d'El Greco.

Arreu de la volta trobem grups de petits angelets en composicions de gran harmonia. No cal dir que Viladomat hi tenia especial predilecció. Són com una barreja meravellosa d'amor i de serenor.

Els contorns de les composicions són discretament decorats per motius abarrocats que tenen un fort regust de les nostres cases pairals. Són com un jardí de casa marinera, ornat amb petxines. Una sèrie de volutes en espiral recorden uns corns marins. Tampoc no hi manquen uns simpàtics angelets que, com infants enjogassats, estan entre garlandes de flors.

L'absis de la capella té forma de mitja cúpula, dividida per uns nervis decorats que, amples de baix, es van estrenyent fins a tocar la clau circular en la part més alta. Els nervis determinen sis espais, sensiblement triangulars, allargats, que són decorats amb motius barrocs, molt discrets. Entre tots ells hi ha representats àngels portadors dels trofeus de la Passió de Jesucrist.

Sota l'absis, en el tram de paret que queda sobre el retaule, hi observem un dosser de tonali-



Conjunt dels Dolors
Pintures al tremp de la volta de la Capella.
Fotografia Marià Ribas i Bertran



Conjunt dels Dolors
Detall de la pintura de les parets de l'escala de la Sala de Juntes.
Fotografia Marià Ribas i Bertran

tats vermelloses que completa la composició del retaule. Aquí hem de dir que aquest deliciós retaule barroc, voltat de medallons, és clarament *semblant a molts retaules italians inspirats* per Rafael. La imatge de la Mare de Déu que el presideix és perfectament comparable a moltes de les que sortiren dels tallers dels millors escultors de l'època.

Per tot el que hem manifestat creiem que Viladomat fou un artista disciplinat tant en les grans composicions, com en els més petits detalls, tant en el moment de projectar i dibuixar les figures, com en el d'executar-les definitivament. El seu sentiment era evidentment realista i serè, fins i tot en els esforços de les figures enlairades. A més de tot això, en la decoració de la volta de la capella, tot i mantenint la seva personalitat, no dubtà pas d'utilitzar els recursos que foren propis dels pintors decoradors des del temps de Lucas Jordan fins a Tièpolo.

Els germans Manuel i Francesc Tramulles, deixebles avantatjats de Viladomat, intervingueren com a ajudants del mestre en l'obra pictòrica dels Dolors. Però no creiem que participessin en l'execució de les grans figures ja que, quan s'inicià l'obra eren encara molt joves, tenien no-



Conjunt dels Dolors
Detall de la pintura de les parets de l'escala de la Sala de Juntes.
Fotografia Marià Ribas i Bertran



Conjunt dels Dolors
Pintura de la volta de l'escala de la Sala de Juntes.
Fotografia Marià Ribas i Bertran



Conjunt dels Dolors
Detall de la volta de l'escala de la Sala de Juntes.
Fotografia Marià Ribas i Bertran

més 10 i 12 anys respectivament. Aleshores només podien ésser aprenents. Més tard i progressivament devien participar en el treball.

Hem vist excel.lents dibuixos fets a llapis, atribuïts a Francesc Tramulles que interpreten algunes de les escenes dels grans quadres de les parets laterals de la capella. No podem pas entendre que siguin interpretacions originals. Pensem que només són còpies del que ja havia pintat Viladomat.

De fet la pintura mural al tremp de la volta s'inicià quan ja eren pintades algunes de les teles de la sala de Juntes i de la capella, i quan ja havien passat alguns anys del començament de l'obra. És en aquest moment quan creiem que es concreta la participació dels germans Tramulles, i particularment en la pintura d'ornamentacions dibuixades pel mestre sobre paper i estragides a la volta o a les parets. Pensem que tenien una certa llibertat d'interpretació dels motius, que repetiren de forma semblant en cada tram, però no podem creure que intervinguessin en les figures, en les quals és ben visible la mà del mestre.

Observació sobre la pintura al tremp. Només la pintura de la volta de la capella conserva avui la importància de la seva frescor original. Afortunadament l'alçada de la pintura no ha permès que cap mà profana la malmetés. Per això podem encara gaudir dels seus valors en la total fluïdesa original, concebuda dintre una gamma colorista, si bé limitada, matisada pel contrast de clars i foscos. Podem apreciar el traç d'unes pinzellades segures, conduïdes per una mà intel.ligent, amb coneixement i domini de la difícil tècnica.

Dissortadament no podem pas dir el mateix de la pintura de parets i cornisa per haver estat malmesa sense pietat, ara fa pocs anys, cobrint-la totalment amb una capa de vernís, que va esborrar l'encant dels seus matisos, amagant-los sota una veladura negra insuportable. Mai més no els tornarem a veure tal com eren i, Déu no permeti que tals mans profanes arribin a tocar la volta de la capella.

L'escala. Una porta petita d'un costat de la sagristia dóna accés a l'escala de la sala de Juntes. És una escala irregular, de migrada construcció, que no respon a la categoria de l'obra dels Dolors. La manca d'espai obligà a construir uns trams curts i estrets que condicionen una decoració fragmentada, amb diversitat d'elements que, encara que per si sols són acceptables, presenten un conjunt ben deslligat.

Cal imaginar les dificultats que Viladomat tingué per a decorar-la. Per això el caràcter de la pintura és molt diferent del de la capella. Fins i tot és possible que en certs moments hagués quedat abandonada i que, a més, hi hagués hagut el desig d'acabar-la ràpidament.

Des del pla del pis de la sala de Juntes fins al final de l'escala i la volta, la decoració és més ordenada. Aquí observem uns elements arquitectònics, diverses ornamentacions i sobretot uns àngels, amb les ales desplegades, que sostenen uns medallons pintats a l'oli. En el sostre és representada la figura del Pare Etern, enlairada enmig de núvols i de petits angelets.

Dos grans àngels drets, tocant de peus a terra, estan situats a cada costat de l'entrada de la sala de Juntes. Destaquen per la seva concepció acadèmica, del tot dirigida al neoclàssic, i per la seva entonació a base de grisalles contrasten enmig de la decoració general, més colorista. Aquests dos àngels ens fan pensar en la intervenció d'una mà diferent de la del mestre.

A l'escala, alguns dels detalls són només esbossats. L'artista degué abandonar els pinzells i emprà la brotxa. Per això cal posar molta atenció en contemplar-los, perquè presenten una sorprenent desimboltura. La mà del mestre va saber donar la forma i el color amb rapidesa i habilitat, sense insistència.

Dissortadament una gran part de la pintura és a l'abast de la mà del visitant, cosa que justificaria alguns desperfectes. Però també hem de dir que observem el desencert d'alguns intents de restauracions que són francament lamentables.

Com a cloenda, després d'haver donat el nostre parer sobre les pintures murals que decoren l'escala, volem entrar en la sala de Juntes. No hi ha pintura al tremp, excepte en dues petites dependències laterals, on només existeixen diversos motius ornamentals. Però en la sala de Juntes ens adonem que Viladomat aquí és transformà en un artista que no sembla pas d'aquest món, que s'extravià vers les fronteres celestials.

Si alguna vegada, per curiositat, entreu a la capella dels Dolors, no en sortiu pas sense haver entrat a la sala de Juntes.

Marià Ribas i Bertran

El barroc no és pas només un moviment artístic i cultural, és també una manera d'entendre la vida que fins i tot influeix en l'espiritualitat i en la mateixa litúrgia.

La influència de l'esperit barroc en les manifestacions religioses i litúrgiques és estudiada tot seguit per Rafael Soler i Fonrodona.

ALGUNS ASPECTES DE LA RELIGIOSITAT DEL BARROC

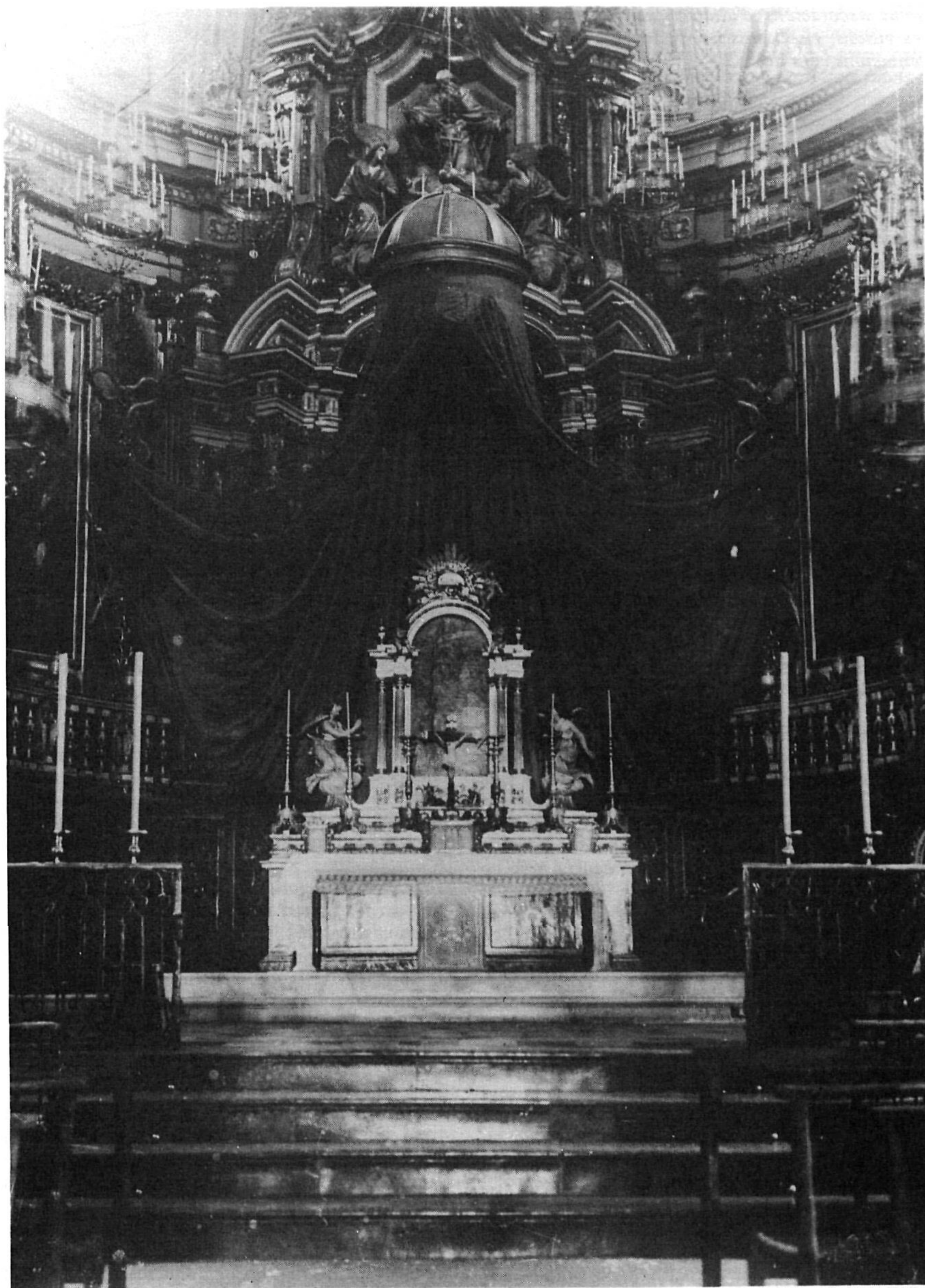
No podem presentar el Barroc únicament com un estil en l'aspecte plàstic; el Barroc és molt més, és una forma de vida i per tant la seva influència s'estén en les diverses activitats humanes d'entre les quals volem destacar la interpretació de la religiositat de l'època, que es reflecteix en les obres d'art de les nostres esglésies.

Actualment estem vivint una revalorització del Barroc, l'art dels segles XVII i XVIII, menyspreat durant molts anys i especialment a la nostra terra, que el considerava un art decadent i foraster. Es sobrevalorava el romànic com l'art del bressol de la nostra cultura nacional i el gòtic com el del màxim esplendor del nostre país i fins i tot el segle XIX amb la Renaixença i el Modernisme s'han considerat com a propis de Catalunya; en canvi del Barroc s'ha dit que era un art sotmès a la *dinàmica mental castellana.* (1)

De fet tots els estils artístics han tingut influències foranes que s'han adaptat a les nostres característiques, cosa que ha ocasionat que es pogués parlar d'un romànic o d'un gòtic catalans igualment com existeix un barroc català. Si en l'aspecte literari es viu un temps de la màxima influència castellana, no passa el mateix amb la plàstica i amb l'arquitectura, ja que Catalunya aportà coses valuoses i figures que deixaren la seva empremta a Castella com la dinastia dels Xoriguera que donaren nom a una important tendència del Barroc i fra Josep de la Concepció, fill de Valls i frare del convent de Carmelites de Mataró, que fou cridat a Madrid, on construí l'important temple de Sant Josep. Una figura universal de la música del segle XVIII, el P. Antoni Soler, havia rebut la seva formació a Montserrat.

S'ha dit del Barroc que és per excel.lència l'art de la Contrareforma, però abans cal considerar com el Concili de Trento, a cavall de dues èpoques històriques, representà l'esforç de l'Església de reflexionar teològicament sobre un conjunt de qüestions posades en crisi pel protestantisme. L'actuació dels papes post-tridentins marcà fortament l'estructura eclesiàstica; es fundaren els primers seminaris i col.legis per a la formació dels clergues i respecte a la formació dels fidels es fomentà la freqüentació de l'eucaristia amb les missions confiades als ordes religiosos i a l'augment de les confraries amb finalitats únicament religioses (Minerva, Roser, Dolors), les manifestacions solemnes del culte eucarístic i la preocupació per l'ensenyament del catecisme, sorgint una etapa de fe vigorosa, dinàmica i expansiva, bé que intolerant.

Aquesta reforma tridentina que al principi buscava en l'art religiós unes característiques de claredat, senzillesa i comprensivitat, com a reacció per la reforma luterana, es convertí en el que s'ha anomenat la Contrareforma i *l'Església del poder suplirà la senzillesa per un art de propaganda que tindrà en el Barroc la seva manera pròpia. Seran les anomenades Corts Catòliques les que fomentaran aquest art religiós... les vies de difusió seran els ordes religiosos i les confraries, els quals subvencionaran un art que, sense apartar-se dels pressupòsits doctrinals, arribaran al poble a través dels sentiments. Apareixeran noves temàtiques. Hom hi destaca la iconografia de la Immaculada i del Sagrat Cor de Jesús, visualitzacions d'idees abstractes. Es fan sants nous i sorgeixen devocions noves com la de sant Josep. La passió de Crist, centrada en la crucifixió, serà un tema conreat per la majoria d'autors. L'aspecte teatral es veurà en les*



Altar Major de Santa Maria, abans de 1936, amb el manifestador i el "Mantell Reial".

grans decoracions d'altars i sostres, en els quals les visions, els èxtasis i el poder diví seran representacions comunes. (2)

Els vestits litúrgics es fan amb teixits rics, adornats a més amb brodats d'or i sedes i per causa del seu encarcarament les casulles es van reduint de mida adoptant la forma de guitarra. Les albes i tot l'aixovar litúrgic s'omplen de puntes, usades en la indumentària civil de l'època. L'orfebreria es caracteritza també per una exhuberància de l'ornamentació incorporant elements animalístics, vegetals i florals i a més dels vasos sagrats es construeixen imatges d'argent de les quals en tenim un bell exemplar en la Mare de Déu del Roser del tabernacle de Santa Maria.

Els retaules, d'aspecte rutilant, cobreixen tot l'absis i contrasten amb els gòtics, que eren un complement de l'altar que conservava la seva estructura de pedra, l'incorporen al retaule quedant comprès en el conjunt de l'obra com un element del sòcol. El mateix llenguatge consagra aquest canvi i per altar s'entén tot el retaule: cal emprar la paraula *mesa* quan es vol concretar l'altar. La decoració de les voltes i dels petits espais que deixen lliures els retaules s'omplen de figures i d'ornamentació vegetal, i la imatgeria, encara que sigui d'estil popular, presenta figures d'una gran potència i vistositat.

Els primers retaules del Barroc segueixen la mateixa ordenació dels renaixentistes i gòtics, presentant diversos quadres amb escenes de la vida dels sants o representacions dels misteris que s'oferien a la consideració dels fidels. Més endavant, seguint els corrents doctrinals, es va donant cada vegada més importància al tema central que en els retaules-baldaquí queda com a única representació. Si l'envolten altres imatges sempre ho fan de manera secundària per donar el màxim relleu a la figura principal.

El retaule del Roser de Santa Maria, obra d'Antoni Riera, és un exponent del primer tipus encara que ja s'insinua la tendència a destacar la imatge de la Mare de Déu. La fornícula central es construeix més elevada que els relleus de la seva andana i el tema del quart misteri de Glòria, la mort i assumpció de la Verge, es desdobla col.locant sobre la fornícula l'Assumpció i al damunt la coronació de Maria com a *Reina i Senyora de cels i terra*, d'aquesta forma es destaquen els misteris que es refereixen a la glorificació de la Verge.

El retaule major de Santa Maria, obra de Salvador Gurri a finals del segle XVIII, era un bell



Custòdia de Santa Maria (segle XVIII), col.locada en el tabernacle processional.

exemplar del tipus anomenat *retaule-baldaquí*. Tot i la seva monumentabilitat concentrava l'atenció en la imatge de la Mare de Déu, titular del temple, i les santes patrones de la ciutat es col-locaven agenollades als seus peus, iconografia que ha esdevingut tradicional a Mataró.

Una característica del culte eucarístic en l'època del Barroc és la prioritat que es dóna al sentit d'adoració; les custòdies, que com el seu nom indica originàriament servien per a guardar el pa eucarístic, es converteixen en ostensoris i s'introdueix el tipus de "custòdia-sol" caracteritzada per una aurèola de raigs rectes i ondulats que envolten el vericle sustentat per un peu ornamentat. Es destaquen després els raigs amb una profusió de joiells que els donen un aspecte refulgent. Aquesta és la tipologia de les nostres custòdies des de la primitiva dels carmelites de Sant Josep, avui desapareguda; la dels Dolors i la de la Minerva de Santa Maria, fins a les que s'han construït en els nostres dies.

Un altre element important del culte eucarístic és el manifestador que podia ser una fornícula col.locada en lloc destacat al centre del retaule o



Custodia del Convent dels Carmelites de Sant Josep, avui desapareguda. Exemplar típic de les primeres "custòdies-sol"

una mena de templet amb àngels adoradors als costats. En ambdós casos, un quadre que generalment representava Jesucrist amb l'eucaristia, servia de teló a les hores que no hi havia culte. A la capella dels Dolors la tela de manifestador és de Viladomat i es conserva també la d'Onofre Gloria que figurava a l'antic altar major de Santa Maria. Al convent dels carmelites, en lloc del quadre, hi havia una porta amb un bell relleu de la custòdia i és l'únic que s'ha salvat d'aquell esplèndid retaule.

Com a culminació del sentit de reverència vers l'eucaristia, en fer l'Exposició Solemne, es col.locava l'anomenat "Manto Real" que era una reproducció del pavelló dels escuts heràldics o sigui una tela de domàs vermell a manera de dosser, recollida per dalt per una corona reial i als costats superiors per un llaç d'or amb dues borles cadascun.

D'una consueta del segle passat que recollia pràctiques anteriors, transcrivim les normes que donava i que demostren el concepte que es tenia del temple : un saló del Tron per jurar obediència a Sa Divina Majestat : *la barandilla del Presbiteri ha d'estar oberta sempre que estigui de manifest lo Santíssim Sagrament. En aquest solemne acte, nostre Divino Redemptor està en lo Sacrari com en un trono per atendrer las oracions dels fidels... si està tancada fa lo mal efecte que experimentaria si un Rey de la terra donás audiencia a son poble i rebes las peticions d'aquest en un saló abont per medi d'un reixat o barandilla se privás als súbdits d'arrivar fins a las gradas del trono ¿quant més convenient és que lo Rey Celestial tinga oberta la barandilla de son estrado, lo Presbiteri?* (3)

L'Exposició Solemne es reglamentava minuciosament i s'exigia un nombre important de ciris; en canvi la missa es podia dir en tots els altars que omplien les esglésies, encara que fos de manera simultània, i només calien dos ciris. Les lectures bíbliques es feien d'una forma simbòlica, ja que en veu baixa i en llatí únicament les entenia el celebrant que les llegia, la qual cosa va ocasionar que durant la celebració es fessin altres devocions en les quals el poble participava prescindint del que oficiava el sacerdot a l'altar.

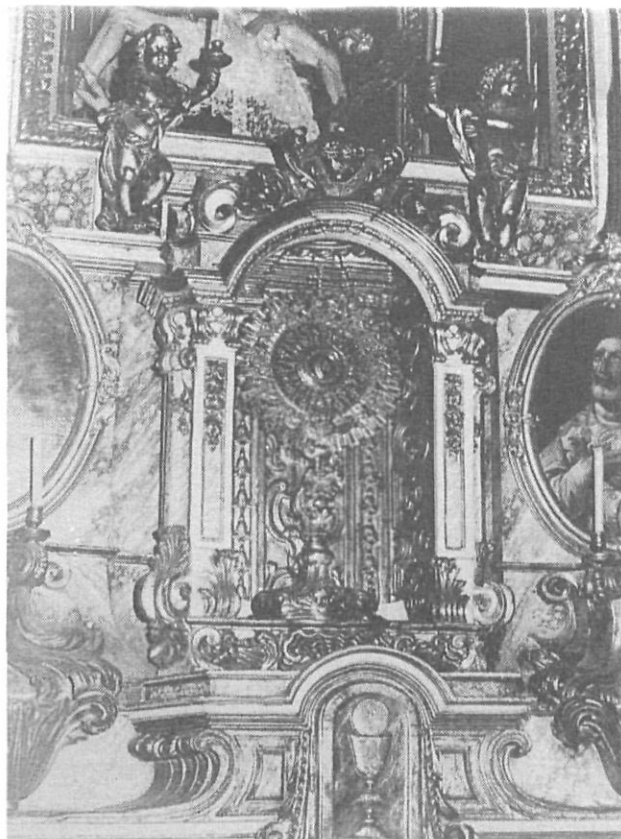
Podem afirmar que l'època del Barroc, en molts aspectes de la religiositat, ha durat fins als nostres dies i ni el neoclàssic ni el Modernisme ni l'estil neogòtic dels convents nascuts després de la desamortització aconseguiren superar l'estil barroc de la predicació i de les anomenades funcions religioses. Els ornaments seguien amb brodats i puntes, ja desaparegudes en la indumentària civil i el ceremonial de les processons no era altre que el del segle XVIII.

A començaments d'aquest segle en tota l'Europa catòlica anaren sorgint una sèrie de moviments: l'ecumenisme, el de la restauració de la litúrgia i un nou coneixement i estima de la Bíblia, tendències que quedaren consagrades pel Concili Vaticà II que va confirmar el que en aquelles terres ja es practicava. En canvi per al nostre poble, poc preparat i mal informat del que passava fora del país, aquest retorn a l'antiga tradició de l'Església, moltes vegades ha estat un trauma ja que s'ha hagut de sofrir l'abandó dels costums barrocs sense que s'omplís el buit que deixaven.

El Concili ha simplificat les cerimònies de la litúrgia, ha donat un major relleu a les lectures bíbliques i ha tornat a donar a l'altar la primacia que havia perdut posant-lo com a centre de la celebració eucarística. Es disposa que l'altar es construeixi separat de la paret per facilitar la celebració de cara al poble (4) cosa que ha de portar un canvi en la construcció de noves esglésies i a vegades, en les velles, per una deficient formació artística, ha ocasionat destruccions irreparables. Actualment,



Porta del manifestador del retaule del Convent de Carmelites de Sant Josep. Hi és representada, en relleu, una custòdia sota el "Mantell Reial".
Fotografia Miquel Sala (M.A.S.M.)



Manifestador de la Capella dels Dolors amb la custòdia pròpia de la Congregació. (1758)
Fotografia Toni Canal

en el culte eucarístic, l'Església dóna la prioritat a la celebració de l'eucaristia com a l'Àpat Memorial del Senyor, quedant l'adoració en segon terme ja que no es permet fer l'Exposició del Santíssim mentre es celebra la missa. (5)

En assumir el catolicisme molts dels valors dels cristians de la Reforma, podem afirmar que el Concili ha significat la fi de la Contrareforma, cosa que per a algunes persones aferrades a les tradicions ha estat difícil d'acceptar.

Hem viscut el tancament d'una època que potser en alguns aspectes hem jutjat severament, però això no ens treu l'estimació per tot el que ens ha deixat : testimonis d'un art ben nostre que avui conservem i valorem i del que a Mataró en tenim obres en totes les temàtiques, la indumentària litúrgica, l'orfebreria, l'escultura i la pintura, obres que són testimoni també d'una forma de viure la religiositat creada pels nostres avantpassats i que en molts aspectes continuà vigent el temps de la nostra joventut.

Rafael Soler i Fonrodona

NOTES

1.- VICENS i VIVES, Jaume. *Notícia de Catalunya.* Barcelona, 1960. Pàg. 95.

2.- TRIADÓ, Joan Ramon. Catàleg Exposició *L'Epoca del Barroc.* Barcelona, 1983.

3.- *Consueta dels Revnts. Sacristans Majors de la Iglesia Parroquial de Santa Maria del Mar.* Regla CLXXIX. Barcelona, 1890.

4.- Documents del Concili Vaticà II. Instrucció per a la recta aplicació de la Constitució sobre Sagrada Litúrgia II-91. Roma, 1965.

5.- *Codi de Dret Canònic.* Roma, 1983. Cànon 941, 2n.

L'any 1812, quan ja es portaven quatre anys de guerra contra els francesos, la permissivitat de la Junta superior del Principat a mantenir el comerç amb els llocs dominats per l'enemic, la manca d'obediència que, a vegades, li tenien els seus subordinats, la reticència a armar el poble, eren coses que feien sortir de caselles el comodor anglès Edward Codrington, plantat amb el seu vaixell davant d'Arenys de Mar, ensems que frenaven el seu desig d'ajudar els catalans en la lluita contra Napoleó.

Publiquem la traducció de tres lletres de Codrington a la Junta superior del Principat —acompanyades de llurs annexos— (1) a les quals expressa la seva protesta per alguns d'aquells fets esdevinguts precisament a la nostra comarca. Codrington havia pres part en la cèlebre batalla de Trafalgar (1805) i es faria famós anys més tard amb el comandament de les forces aliades que en la de Navarino (1827) destruirien la flota otomana.

CARTES DEL COMODOR CODRINGTON

1

H.B.M.S. Blake enfront d'Arenys de Mar, 30 març 1812.

Excel.lentíssims senyors:

En atenció a la carta de V.E. del 20, que vaig rebre ahir, m'apressaré a anar a Vilanova tan bon punt les circumstàncies ho permetin, amb l'objecte de trobar-me amb els senyors amb els quals m'heu fet l'honor de preparar-me una entrevista. Entretant, sento haver de dir-vos que tinc poques esperances que els avantatges que puguin sorgir de l'adopció de qualsevol mesura amb els susdits senyors, no siguin durables fins que no hi hagi un canvi resolut en el sistema que ara preval al Principat. Sembla que V.E. desconegui que les tropes enemigues reben grans subministraments d'aquesta part de la província i que ronden desarmades com si es trobessin en el seu propi país, mentre que els diners oferts pels vaixells anglesos no han bastat per a procurar-nos els pocs articles que necessitem per a la salut de la nostra gent, i mentre, que els més pobres dels catalans s'estan gairebé morint de gana.

Temps enrera vaig escriure una carta a la Justícia d'Arenys de Mar i em fou retornada una setmana més tard, perquè no es pogué persuadir ningú a obrir-la. I el paper que us incloc demostra clarament que una ordre d'un comissari francès, en absència de la seva tropa, és tractada amb més respecte, àdhuc per un dels vostres comissionats, que no pas l'autoritat de V.E., la Junta superior del Principat!

Permeti'm suggerir a V.E. que consideri bé allò que ha produït aquest lamentable estat de coses i a buscar remei sense perdre temps, per por que un d'aquests comissaris francesos no acabi ocupant el càrrec que V.E. exerceix. No tinc cap dubte de manifestar-vos, amb franquesa, la meva convicció que tots aquests mals provenen del desarmament de la gent i de la manca d'una mateixa justícia tant per als culpables pobres com per als més rics, cosa tan inconseqüent amb la nova Constitució decretada per les Corts.

Jo atribueixo plenament la ràpida reorganització i els èxits de l'exèrcit a la confiança que li inspira la proclamació d'armament general, i sóc per consegüent de l'opinió que tots els actuals infortunis que afecten la costa, es deuen a l'adopció d'un sistema directament oposat. A penes es podrà creure que a Catalunya, un país tan famós pel seu coratge i pel seu odi contra els francesos, hi puguin passar grans combois de provisions de Girona a Barcelona sense que s'hi oposi un sol fusell! I dec confessar que les meves esperances per la seva futura prosperitat han estat minorades veient que un simple gravat de Brivalle, que no puja a més de cinquanta —bo i no havent-hi a prop tropes franceses per a ajudar-los— passa i torna a passar saquejant els pobles que troba al seu pas, sense que ningú no els digui res, agafant els seus habi-

tants, que primerament havien sostingut les armes sota aquella proclamació. Els mateixos francesos no són menys conscients, com també ho deu ésser V.E., que fóra impossible que aquestes coses passessin, si hom permetés a la gent defensar-se per si mateixa.

Pot semblar quelcom importú que un estranger que viu totalment a bord del seu vaixell, indiqui a V.E. uns fets que pel vostre propi interès, tant personal com pel sagrat caràcter del vostre alt càrrec, n'hauríeu d'estar molt més ben assabentat. Però, ultra ésser impel.lit per l'anhel que sempre tindré per al benestar d'aquest noble Principat, dec indicar a V.E. que els esdeveniments amunt esmentats han fet que sigui el meu màxim —encara que penós— deure, d'informar el meu comandant en cap que davant les circumstàncies presents no crec aconsellable la tramesa d'aquells grans auxilis que jo vaig recomanar-li quan vaig ésser testimoni de la confiança i la reanimació del país que sorgí de la darrera proclamació.

Les crueltats practicades pels francesos als pobles de Campins i de Gualba, demostren quan han sofert a causa de l'hostilització perseverant dels paisans, i estic persuadit que si hom retornava a aquesta terrorífica lluita foragitaria els francesos immediatament d'aquesta costa, malgrat que els nostres no rebessin més ajuda que la darrerament obtinguda de les forces regulars del país.

Tinc l'honor de ser, amb la deguda consideració, el més obedient servidor de V.E.

Edward Codrington

Annex:

El 30 de Marzo se presentó en este Navío el Patrón Jaime Carreras de Vilasar con un grande pliego de papeles impresos que la Junta Superior del Principado dirigía a la corregimental de Gerona, y dixo pasó a Canet y no haviendo encontrado al Alcalde Mayor para entregarlos, se presentó al Bayle de Canet diciéndole que en atención que no estaba el Alcalde Mayor recibiese dichos papeles, y que dicho Bayle le respondió que no podía admitirlos de ningún modo, porque los franceses le habían mandado no admitir órdenes del Govierno Español, para lo que le habían exigido juramento. Y entonces dicho patrón Contreras le respondió a quién podría entregarlos y el Bayle le contestó fuese a Blanes a donde estava el Alcalde Mayor; en virtud de eso con su laud se dirigió a Blanes, y habiendo preguntado a la gente de un barco fondeado en Malgrat noticias, le dixeron que los franceses estavan en Blanes; por cuio motivo sacó su laud en tierra y volvió a Canet después de haver enterrado los papeles, y fue a encontrar el Comisario de Guerra D. José, y le dixo si queria recibir los dichos papeles; a que respondió que no, por no ser de su encargo; entonces el patrón Contreras le preguntó si encontraria el secretario del Alcalde, y dicho D. José dixo que sí y acompañó el patrón a casa de la Junta; y el Secretario dixo que se los llevase, que los recibiría; todo lo afirma ser verdad y ofrece decir lo mismo siempre que se le vuelva a preguntar.

2

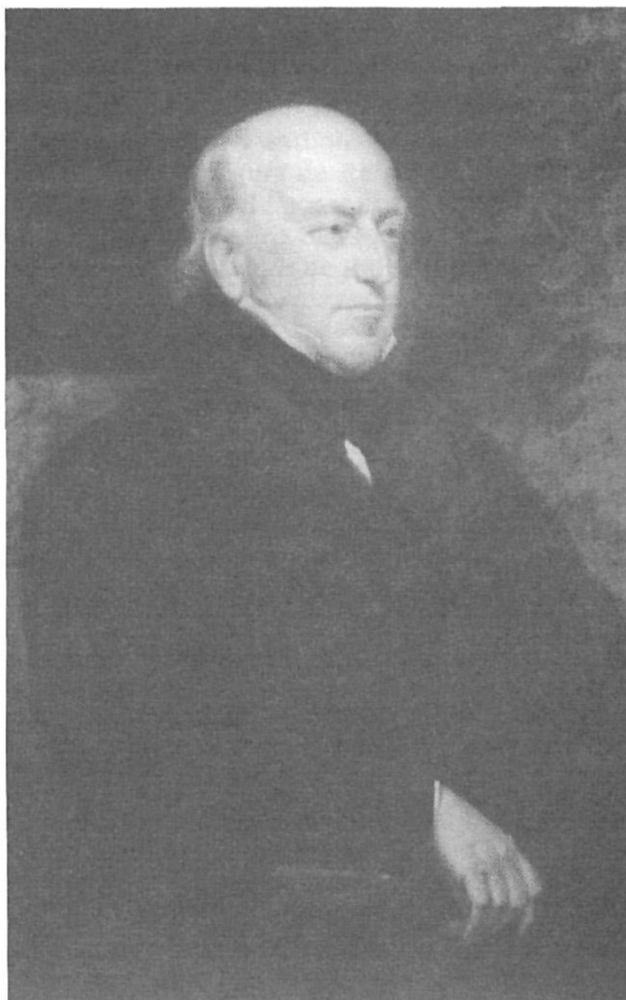
H.B.M.S. Blake, davant Arenys de Mar, 2 maig 1812.

Excel.lentíssim senyor :

Incloc les còpies de dos documents que en aquest moment acabo de rebre i sens dubte V.E. veurà la necessitat de promulgar contra proclames prohibint tota classe de tracte amb el general Lamarque i la seva divisió. Amb una mica de bona organització, la susdita divisió podria ésser reduïda molt ràpidament en nombre, ja que no fa més de dos dies que set dels seus propis soldats, desafiant l'amenaçadora proclama, han demanat protecció contra la seva tirania a bord del meu vaixell. Pertanyen al sisè regiment i han portat els seus fusells i motxilles. Diuen que de quatre mil soldats que entraren a Catalunya l'any passat, només en queden 1.100 i que el regiment sencer de molt bona gana desertaria, si l'oportunitat se'ls presentés; però tenen por de ser morts pels paisans.

Tinc l'honor de ser, amb la més alta consideració, molt obedient servidor de V.E.

Edward Codrington



Edward Codrington
The National Maritime Museum, London.

Annex:

Comisariato Especial de Policia General
Mataró, 30 abril 1812

Señor Baile, Regidores y Junta Popular de Areñs de Mar:

Uno de los justos motivos de resentimiento que el Señor General de División Baron Lamarque, Governador de la alta Cataluña, tiene contra ese pueblo, insinuados en mi precedente de número 36, es la acogida insultante que acaba de hacer al General Milans y a sus tropas, y no sólo esto sino haverlas subministrado pan por 6 días. Su Exª en vista de esto, y en las circunstancias en que se halla, no puede dispensarse de mandar a V.M. y yo en su nombre, que immediatament de recibida ésta, apronten diez mil raciones de pan y que por todo el día de mañana sean transportadas a Mataró; la puntual execución de esta orden podrá contribuir a que no se aumente más el desagrado del señor General hacia estos habitantes, y por la cuenta que esto ha de tenerles, nada dudo que asi se verificará.

Saludo a V.Ms. con la debida veneración.

El Comisario de Policia
(firmado)
Cayetano Font y Closas

A la Justicia y Baile de los pueblos que van señalados al margen:

[Mataró, Llenaveras, Areñs de Mar, Canet, St. Pol, Calella, Pineda, Malgrat, Blanes, Lloret, Tosa, St. Feliu de Guixols]

Desde el recibo de esta orden hago a V. responsable de la más leve comunicación que los habitantes de esa comuna tengan con los ingleses, bajo ningún título, ni pretexto, y para que mis órdenes sean respetadas y obedecidas según mi autoridad, prevengo V.Ms. que tendré confidentes por todas partes y en dándome aviso contrario, asegurado de la verdad, castigaré a V. militarmente, y mandaré quemar todos los barcos de ese Pueblo.

V.M. tomará razón de esta orden, la hará passar de pueblo en pueblo, pondrá al pie de ella que queda enterado V.M. y su pueblo, y por el mismo conducto que V. reciba esta orden me la devolverá a mis manos, para que nadie alegue ignorancia en los cargos que se le puedan hacer.

Dios guarde a V.M. muchos años. Areñs de Mar, 12 de febrero de 1812.

El General de División
Gran Oficial de la Legión de Honor
(firmado)
Maximiliano Lamarque

3

H.B.M.S. Blake, davant d'Arenys de Mar, 23 juliol 1812.

Excel.lentíssim senyor:

El 21 d'aquest mes l'administrador de la Duana d'Arenys de Mar vingué a bord del Blake, per voluntat del baró d'Eroles, per explicar-li la raó de donar guies per a Castelló i Girona. En declarar que era de llei i just expedir guies per a aquests llocs i d'altres en poder de l'enemic, vaig preguntar-li si signaria igualment guies per a Palamós i Cadaqués, ara que l'enemic hi tenia guarnicions. Després d'una notable evasiva per la seva part, que va induir-me a repetir-li la pregunta, va contestar en presència del baró que ho faria. Per a evitar malentesos vaig repetir-li la pregunta tres vegades, i a cadascuna respongué afirmativament. Aleshores vaig preguntar-li si ja havia expedit alguna guia per a Palamós i Cadaqués, i va contestar-me que no havia tingut cap impediment per fer-ho, i en assenyalar-li si els seus llibres ho provarien, respongué que m'enviaria un extracte sobre el particular.

Això no obstant, no he tingut cap més notícia d'ell fins al present, i com que signar guies d'aquesta classe va directament en contra de la decisió clarament manifestada en la lletra de V.E. que vàreu enviar-me el 7 del proppassat juny, he aprofitat la primera oportunitat per a posar aquesta qüestió de la vostra consideració.

Tinc l'honor de quedar, amb la més alta consideració, obedient servidor vostre.

Edward Codrington

Traducció de Joaquima Ximenes

1.- Arxiu de la Corona d'Aragó, Junta Superior, caixes 22 i 23.

Agraïm al National Maritime Museum, Greenwich (Londres), l'autorització atorgada als "Fulls" per a la publicació del retrat de Edward Codrington.

Francesc Fontbona, en la seva condició de conservador de Gravats de la Biblioteca de Catalunya, glossà la figura de Rafael Estrany en l'acte inaugural de l'exposició homenatge que li dedicà el Museu Comarcal del Maresme.

El text escrit de la glossa, expressament refet pel seu autor, i complementat amb una cronologia de les exposicions de Rafael Estrany figura a continuació.

VALORACIÓ DEL RAFAEL ESTRANY CREADOR

En ocasió del recent centenari del naixement del pintor i gravador Rafael Estrany vaig ésser convidat a glossar la figura de l'artista en l'acte inaugural de la mostra-homenatge que es dedicà a la seva memòria al Museu Comarcal del Maresme-Mataró. En aquell acte, i en la meva condició de conservador de Gravats de la Biblioteca de Catalunya, vaig expressar el desig que la col.lecció calcogràfica de la Biblioteca nacional catalana pogués enriquir-se amb alguns exemples de l'obra gravada d'Estrany, nom bàsic en la història de la calcografia catalana moderna que lamentablement no era representat a la secció de Gravats de l'esmentada Biblioteca.

Gràcies a l'amabilitat i a la generositat dels fills de Rafael Estrany pocs dies més tard ingressaren a la secció de Gravats de la qual tinc cura dues planxes de zenc altament representatives de la tasca de Rafael Estrany, així com la prova monotipada i signada per l'artista d'una d'elles. Aquests materials, així com dues proves de les esmentades planxes tirades pel taller de Joan Barbarà de Barcelona, han estat mostrades a la Sala d'Exposicions de la Reserva de la Biblioteca de Catalunya en homenatge a Estrany abans d'incorporar-se definitivament als fons de la institució.

Amb motiu d'aquests actes d'homenatge, els "Fulls del Museu-Arxiu de Santa Maria" de Mataró han tingut l'amabilitat de demanar-me el text escrit de la glossa que vaig pronunciar en l'acte inaugural de l'exposició del centenari a Mataró, text que he refet i que incloc a continuació, complementat amb una cronologia de les exposicions de Rafael Estrany, basada en els fons de catàlegs d'exposicions de la Biblioteca de Catalunya i de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

* * *

En general, l'art a Mataró ha tingut una acusada tendència centrífuga, ja que si bé ha acollit importants artistes de fora que han deixat a la ciutat obres destacades dins llurs catàlegs –penso amb Antoni Viladomat, Salvador Gurri o Pere-Pau Muntanya en el segle XVIII, o també en Ramon Martí i Alsina, Elies Rogent o Antoni Gaudí, ja en el segle següent– ha estat molt més dens el potencial propi que ha exportat.

Un dels noms més compromesos amb la implantació de la mentalitat acadèmica a Catalunya va ser, per exemple, Joan Carles Panyó, un pintor i decorador mataroní que treballà poquíssim a Mataró i que en canvi fou l'home clau de l'Escola de Dibuix d'Olot, de la qual fou nomenat director el 1783, i esdevingué un olotí adoptiu plenament integrat al seu nou entorn vital.

Encara al segle XVIII Mataró fou el bressol del primer artista català de l'edat moderna que podem considerar del tot posat al dia respecte als nous corrents internacionals. Es tracta, naturalment, de Damià Campeny, l'home que a Roma

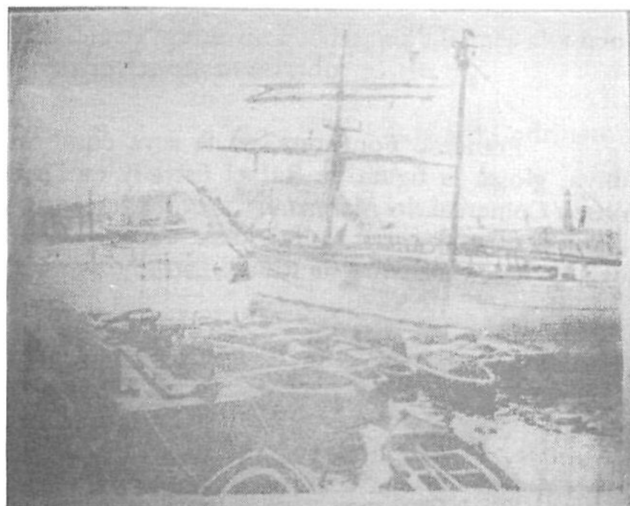
—des del 1797— realitzà algunes de les millors escultures del neoclassicisme europeu, i que després, instal.lat a Barcelona (1815), esdevingué director d'escultura de l'Escola de Llotja, màxima institució artística docent catalana.

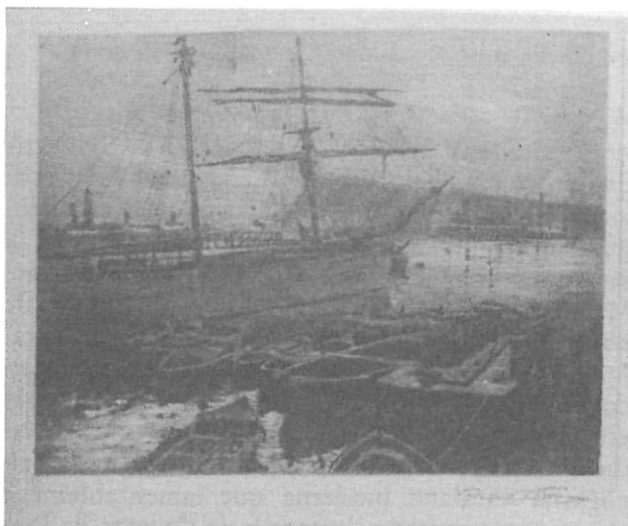
En un pla més modest, ben entrat el segle XIX, un altre mataroní, Josep Saló i Junquet (1810-1877), esdevingué un nom essencial de la pintura de retrat de l'època romàntica a Còrdova. En el camp de l'arquitectura l'aportació de Mataró ha estat també bàsica : Miquel Garriga i Roca, mataroní o alellenc, tant se val, va ser entre altres coses, el primer arquitecte del Gran Teatre del Liceu (1847), Josep Puig i Cadafalch —a part la seva extraordinària dimensió política— un dels noms essencials de l'arquitectura modernista i patriarca de la historiografia artística catalana, i Josep Goday, el més genuí representant de l'arquitectura noucentista a Barcelona.

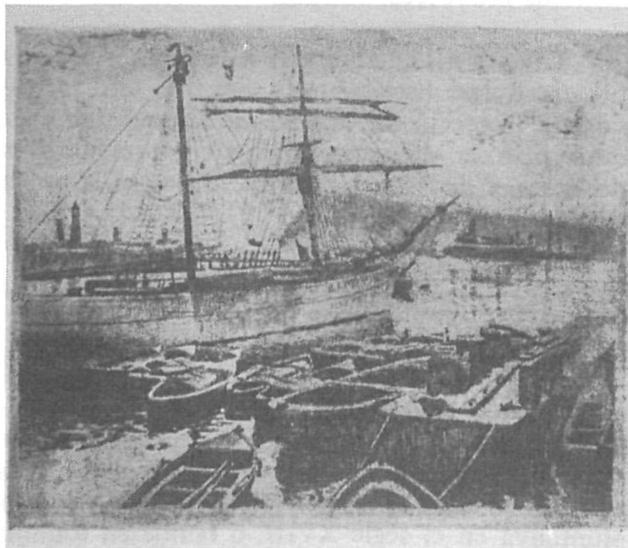
Entre els pintors del segle XX Vicenç Puig (1882-1965) assolia a Montevideo i a Buenos Aires un paper molt destacat com a pintor i mestre d'artistes. I en aquest lloc no seria desencaminat d'esmentar també la figura de Joaquim Torres-Garcia, uruguaià, fill de mataroní i resident a la ciutat en la seva adolescència, que després emprendria una carrera d'abast mundial com a pintor i teòric de l'art.

Encara, al mateix segle nostre, Mataró ha donat també algun altre nom de transcendència superior al simple àmbit local. Marià Andreu, pintor, esmaltista, escenògraf i figurinista, fou nomenat noucentista a Barcelona per Eugeni d'Ors, i després aconseguí ser, sobretot en el món de l'escenografia i l'estètica del teatre, una figura internacional d'envergadura, fins el punt d'ingressar, cas molt rar entre nosaltres, com a membre numerari de l'Académie des Beaux-Arts de París on a la seva mort la seva butaca seria ocupada per Salvador Dalí. I encara, una mica més jove, un altre pintor mataroní, Lluís Muntané, ha estat un dels principals representants del realisme acadèmic català modern, i prestigiós professor —i director— de l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona.

Tots aquests artistes de Mataró, però, com apuntava abans, desenvoluparen la seva important activitat lluny de la ciutat. En canvi, el cas de Rafael Estrany és a la inversa : essent un artista tan considerable com la majoria d'ells, prengué Mataró com a base d'operacions al llarg de tota la seva vida, i paradoxalment aquest ha estat el motiu principal perquè a la seva pròpia ciutat hom hagi pogut creure que l'artista no passava de ser un respectabilíssim valor local.

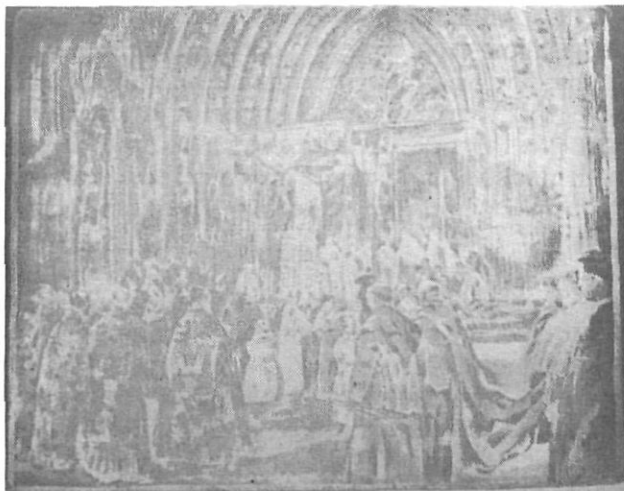

1


2


3

El port de Barcelona
Gravat de Rafael Estrany

1 Planxa de zenc
2 Prova monotipada i signada per l'artista
3 Prova de la planxa tirada pel taller de Joan Barbarà de Barcelona


1


2

La processó de Corpus
Gravat de Rafael Estrany

1 Planxa de zenc
2 Prova de la planxa tirada pel taller de Joan Barbarà de Barcelona

Rafael Estrany té una significació clara dins la història de l'art català modern. Nascut el 1884, va fer la seva primera exposició a Barcelona el març del 1906, a la Sala Parés, després d'haver estudiat dibuix i pintura a l'Acadèmia Baixas barcelonina des de l'any 1900, i a l'Académie Julien, de París durant el 1904. Això el situa de ple en la generació postmodernista.

El postmodernisme, sense ser un corrent unitari estructurat, era la decidida adopció per part d'una generació d'artistes, de formes classificables dins l'ampli ventall de possibilitats de les escoles postimpressionistes europees: Aquest postmodernisme català tenia com a principals representants pintors a Joaquim Mir, Isidre Nonell, Ricard Canals, Marià Pidelaserra, Ramon Pichot i Pablo Picasso. Tots ells havien tingut fortes dificultats per assolir un lloc a la vida artística catalana de l'època i en l'època en què Estrany s'estava a Barcelona aquests postmodernistes encara estaven en plena lluita per aconseguir llur objectiu. Per això no és rar que el jove pintor de Mataró, deu anys més jove, posem per cas, que Mir, tingués encara menys facilitats a situar-se que els altres postmodernistes que li portaven avantatge temporal. Fins i tot Picasso trobà poques facilitats per obrir-se camí com a pintor a Barcelona, a causa fonamentalment de la seva joventut. I Picasso era encara tres anys més gran que Estrany.

Així és que a Rafael Estrany, dins el panorama general del postmodernisme català, cal situar-lo en una posició necessàriament epigonal, més o menys la mateixa que ocupen els membres del grup "Els Negres" —Manuel Ainaud, Joaquim Biosca, Martí Gimeno, el jove Enric Casanovas...—, als quals fou encara més difícil que als més grans d'assolir un lloc en l'art català del seu temps.

Eren anys, a més, cal dir-ho, de crisi en el mercat artístic, crisi que si la notaven fins i tot els consagrats, encara més l'havien de patir els novells. Potser per això Estrany no abandonà Mataró on tenia mitjans de subsistència física que a la Barcelona artística d'aquells anys immediatament anteriors a l'eufòria noucentista li hauria estat pràcticament impossible de trobar. Potser el motiu —per què descartar-lo?— fou senzillament una qüestió de desinterès per abandonar les pròpies arrels. Sigui com sigui Estrany seria tota la vida un mataroní resident i militant, que suplia el que altres aconsegueixen establint-se en un nucli més gran i més inquiet amb anuals exposicions individuals a Barcelona i també pràcticament anuals viatges a París.

No és el meu objectiu fer aquí un estudi biogràfic de Rafael Estrany, ja que aquest necessari treball ja ha estat desbrossat per Carles Marfà, Carme Miquel, Àngels Soler i Rafael Soler en l'opuscle *Rafael Estrany (1884-1958). Notes per a una biografia* (Mataró, Museu Comarcal del Maresme, 1984), aparegut per commemorar el centenari de l'artista. El meu propòsit és només el de centrar breument el personatge. Hem vist que és un pintor del postmodernisme tardà i precisament per la seva joventut Estrany hauria pogut passar a ser un noucentista ple, però això sí que queda lluny de la seva figura. És cert que ben entrats els anys vint, el pes indubtable del benigne i aplomat mediterranisme noucentista, plenament vigent aleshores, no deixa de fer-se sentir en la seva obra. Però també és cert que ben aviat la seva personalitat neutralitzà aquella influència, i d'aquell noucentisme només en quedà un pòsit cezannià, mentre la força de la pinzellada lliure i colorista d'arrel impressionista reapareixia en la seva obra,

i la temàtica industrial o maquinista s'oferia decidida com una sòlida alternativa personal al paisatgisme bucòlic o incontaminat que dominava el panorama pictòric català.

Però el valor de l'Estrany pintor –que no reconec ara per primer cop mogut per les circumstàncies, sinó que ja el vaig expressar fa anys al meu llibre *El paisatgisme a Catalunya* (Barcelona, Destino, 1979)–, no és l'única aportació forta de l'artista. Ell té una faceta que el singularitza entre la majoria de pintors de la seva generació, la de gravador, aiguafortista.

L'aiguafort va ser una gran contribució pròpia d'Estrany: el fruit d'una inquietud veritable i no la, d'altra banda ben respectable, adhesió mimètica a una moda o a un camí molt transitat. L'aiguafort –el gravat en general– decaigué a finals del segle XIX a causa de la seva pèrdua de funció utilitària. Els modernistes havien tractat de revifar la tècnica, però en general ho feren aplicant-la a empreses molt selectes i minoritàries que no aconseguiren fer sortir el gravat d'un reducte molt reduït. El mateix Estrany recollí el relleu de l'aiguafort no dels modernistes sinó directament de l'últim representant de la calcografia vuitcentista, el barceloní Joaquim Furnó, el mateix a qui havien acudit els modernistes interessats en el tema.

El Rafael Estrany aiguafortista esdevingué un dels principals avançats de la nova alenada de gravadors moderns no ja a nivell català, sinó del conjunt de l'estat espanyol. I les seves estampes, cosa important per a la salut del gènere, no es quedaren amagades en limitades edicions de bibliòfil o al servei de la moda de l'exlibrisme, sinó que s'exposaven a les galeries, emmarcades com a obres d'art que eren; i a més, això no es produí en ocasions excepcionals, sinó constantment al llarg de la carrera de l'artista.

I si com a pintor Rafael Estrany tenia una personalitat molt definida, com a gravador encara té una dimensió més eminent. L'exemple de Frank Brangwin, sensació de l'Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona de 1907, fou segurament decisiva en la conformació del seu estil rigorós i fluid alhora, ric de textura i ampli d'enfocament.

La seva condició de pintor, a més, tenia un paper molt important en una segona etapa del procés del gravat i estampació, durant la qual Estrany entintava magistralment les planxes aconseguint mitjançant savis *retroussages* –censurats pels puristes de la calcografia–, qualitats, llums i ambients únics a cada prova, que solia esdevenir així una combinació d'aiguafort pur i monotip.

A més, el món portuari, industrial, amb forta presència de la màquina, ja hem vist que apareixia en la seva pintura, i esdevenia, en ser traduït per mitjà del gravat, d'una força plàstica extraordinària i d'una gran originalitat. Ara bé, la seva no fou mai la màquina estilitzada i mitificada dels futuristes o en general del primer avantguardisme, sinó la màquina que encara no havia tingut gaire temps d'esdevenir plenament un nou subjecte artístic, quan l'allau avantguardista interrompé l'evolució de la línia pictòrica postimpressionista.

En definitiva, Rafael Estrany és un pintor que té un lloc destacat en la història de l'art català i un lloc de privilegi en la història del nostre gravat. Gràcies a aquest arrelat convencionalisme que ens fa celebrar els aniversaris més rodons d'un fet o d'un personatge, hem tingut l'ocasió de recordar-lo i de tractar d'aclarir aspectes de la seva imatge pública. I gràcies a això també la secció de Gravats de la Biblioteca de Catalunya s'ha pogut enriquir amb unes mostres del seu art que veritablement han omplert un buit que hi havia.

Francesc Fontbona

EXPOSICIONS INDIVIDUALS

1906 (III)
Barcelona. Sala Parés (Pintures)
1912 (9/16-XI)
Barcelona. Sala Parés (Aiguaforts)
1913 (14-VI/4-VII)
Barcelona. Sala Parés (Pintures, dibuixos i aiguaforts)
1915 (10-IV)
Barcelona. Sala Parés (Aiguaforts)
1916 (15-IV)
Barcelona. Galeries Laietanes (Aiguaforts)
1917 (6/19-X)
Barcelona. Sala Parés (Aiguaforts)
1919 (8/25-II)
Barcelona. Sala Parés (Aiguaforts)
1920 (16/29-X)
Barcelona. Sala Parés (Aiguaforts i auto-litografies)
Amb Maria Fiter.
1922 (6/20-V)
Barcelona. Sala Parés (Aiguaforts i aquarel.les)
Amb Maria Freser.
1923 (5/18-V)
Barcelona. Sala Parés (Pintures i aiguaforts)
Amb Maria Freser.
1924 (29-XI/13-XII)
Barcelona. Sala Parés (Aiguaforts i aquarel.les)
Amb Maria Freser.
1925 (19-XII/1-I)
Barcelona. Galeries Laietanes (Pintures i aiguaforts)
1926 (17/30-IV)
Barcelona. Sala Parés (Pintures i aiguaforts)
1927 (16/29-IV)
Barcelona. Sala Parés (Pintures i aiguaforts)
1929 (23-III)
Barcelona. Sala Parés.
1930 (25-VII/1-VIII)
Barcelona. Sala Parés.
1933 (18/31-III)
Barcelona. Galeries Laietanes (Pintures)
1934 (24-II/9-III)
Barcelona. Sala Gaspar (Aquarel.les)
1935 (9/22-III)
Barcelona. Sala Gaspar (Aquarel.les)
1936 (4/17-IV)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures)
1941 (18/31-I)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures)
1942 (24-I/6-II)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures)
1943 (27-III/9-IV)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures: olis i aquarel.les)
1944 (25-III/15-IV)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures)
1945 (17-II/2-III)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures: olis i aquarel.les)
1946 (14/29-XII)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures)
1948 (3/16-I)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures)
1948 (27-III/11-IV)
Mataró. Museu Municipal.
1949 (5/18-II)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures)
1950 (11/24-XI)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures)
1952 (19-I/1-II)
Barcelona. Sala Gaspar (Pintures)
1954 (1/14-V)
Barcelona. Sala Argos (Pintures)
1955 (26-II/11-III)
Barcelona. Sala Argos. (Pintures)
1956 (1/14-XII)
Barcelona. Galeries Laietanes (Olis, aquarel.les i aiguaforts)
1956 (2/16-XII)
Mataró. Museu Municipal. (Olis, aquarel.les i aiguaforts.

EXPOSICIONS COL.LECTIVES IMPORTANTS

Exposicions oficials de Belles Arts de Barcelona (1907, 1910, 1911, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1929, 1934, 1935, 1936, 1942, 1944, 1951, 1953).

Salon d'Automne de París (1920).

Exposicions oficials de Mèxic (1910), Panamà (1916).

Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid (1915, 1917, 1920, 1922, 1924, 1930, 1932, 1934, 1936, 1943, 1945).

Exposició de Belles Arts de Badalona (1951).

RECURSOS

PREMSA DE MATARÓ: NOVES PUBLICACIONS D'ABANS

D'ençà que vàrem fer l'estudi que, sota el títol *La premsa a Mataró, 1820-1980* (Mataró,1982), aplegava les publicacions d'aquest caràcter que havíem pogut consultar en arxius, hemeroteques i col.leccions privades, hem localitzat quatre nous periòdics per afegir als recollits en aquella ocasió. La importància històrica d'alguns d'aquests, malgrat l'escassedat d'exemplars que en posseïm, fa que la seva catalogació sigui indispensable, així com el comentari del contingut.

Títol	:	EL MATARONÉS
Any d'aparició	:	1847 (?)
Impremta	:	Jaume Simó

En l'obra més amunt citada (pp. 378-379) ens fèiem ressò de la possibilitat que la "Revista Mataronesa" de 1856 no fos la primera publicació periòdica editada a la ciutat, però la manca de notícies segures no permetia una tal afirmació. Ara, però, ja ens consta amb tota certesa l'existència de "El Mataronés" l'any 1847, desconeixent-ne l'inici i l'acabament, així com tota mena de característiques.

La realitat de l'existència d'aquest periòdic ens la donen els acords de l'Ajuntament de la ciutat de 28 de juny i 3 de juliol de 1847. En aquestes dates els regidors tenien la intenció de querellar-se amb els seus responsables : *En atención de que en el periódico que se publica en esta Ciudad denominado el "Mataronés", y en el número correspondiente al veinte y siete del actual se halla inserta una composición poética, en la cual espresa, repetida e inperiosamente se halla zaherido el Cuerpo Municipal, especialmente en cuanto se insinua en ella que uno de los Concejales, sin nombrarlo aprovecha la ocasión de serlo para abogar "pro sua domo", y no pudiendo el Cabildo permitir pase desapercibido tan injusto, como inmerecido denuesto (...),* acorda iniciar procediment judicial, abans, però : *ha llamado ante si a D. Jayme Simó, ympresor del citado periódico, para que manifieste la persona responsable de la referida composición y habiendo contestado una media hora después que ha pedido para meditarlo, que no podía manifestarla (...).* En passar uns dies el Cap Polític escrivia a l'Ajuntament manifestant que no trobava en aquells versos ni injúries ni agravis. I sembla que el malestar causat es va anar aigualint.

Aquestes són les úniques notícies que tenim d'aquest periòdic que fundava la premsa a Mataró, de les quals no se'n poden treure massa conclusions, llevat de la seva existència. De tota manera ens inclinem a pensar que la seva ideologia no devia de ser massa marcada, donades les circumstàncies polítiques del moment que no afavorien la difusió de les idees dels grups d'opinió no governamentals. I pel que fa a aquesta petita crisi amb el Consistori es devia de tractar d'alguna ironia sobre Joan Bordils, el fabricant de filats i teixits que era regidor, que des del seu lloc demanava constantment que se li apliquessin descomptes a la contribució industrial.

Títol	:	STANDAR
Subtítol	:	El millor periòdic per a la quitxalla.
Any d'aparició	:	1937
Durada	:	Vist el núm. 9 (18, juliol, 1937. Any I).
Director	:	Enric Cuadrada
Col.laboradors	:	Jordi Cuadrada, Joaquim Ximenes.
Redacció	:	c/ Rafael Casanovas, núm. 28, Mataró.
Gènere	:	Publicació infantil.
Impressió	:	Multicopiada
Format	:	212x147 mm.
Pàgines	:	8
Llengua	:	Català

Petit butlletí òrgan del "Club per a nois "Skippy Boys", en el qual hi apareixien poemes, dibuixos, tires còmiques, notícies i entreteniments per a la mainada.

Títol	:	BOLETIN
Subtítol	:	de la Federación Comarcal de JJ.LL. del Maresma.
Any d'aparició	:	1937
Durada	:	núm. 1 (novembre, 1937 - núm. 2(4, desembre, 1937).
Redacció	:	Rambla Castelar, núm. 22.
Col.laboradors	:	Manuel Vilavert, Vicente Pérez, Eduardo Calpe, María Gepemias.
Gènere	:	Premsa política
Periodicitat	:	Mensual (?)
Impressió	:	Multicopiada
Format	:	315x205 mm.
Pàgines	:	6
Llengua	:	Castellà

La intenció del butlletí de les Juventuts Llibertàries era reflexar: *el sentir de la militancia juvenil anarquista, como expresión genuina del espíritu constructivo y anarquista de los trabajadores revolucionarios del Maresma (...) será el crisol donde se fundirán, al convergir en él, las ideas libremente expuestas, que con el yunque de la Verdad y el martillo de la Razón, se forjará la cultura revolucionaria y anarquista.*

En els dos exemplars consultats hom hi troba comunicats de la FAI, notícies de la vida de l'entitat, escrits ideològics sobre diversos temes: art i revolució, l'alcoholisme, la dona anarquista, la guerra civil, etc.

Títol	:	AMUNT
Subtítol	:	Revista de las inquietudes estudiantiles.
Any d'aparició	:	1963
Durada	:	núm. 1 (abril, 1963) núm. 2, (1963).
Gènere	:	Premsa escolar
Impressió	:	Multicopiada
Format	:	315x205 mm.
Pàgines	:	9
Llengua	:	Castellà

Butlletí òrgan d'expressió dels Alumnes de l'Escola de Formació Professional de Mataró. Com és habitual en aquest tipus de publicacions conté articles literaris, satírics, cròniques esportives, poemes, etc.

Francesc Costa i Oller

DOCUMENTACIÓ

CATÀLEG DE L'EXPOSICIÓ : EL BARROC DE MATARÓ I DEL MARESME

Exposició inaugurada al nou local del Museu Arxiu de Santa Maria el 16 de juliol de 1985. Realitzada conjuntament pel personal del Museu Comarcal del Maresme i del Museu Arxiu de Santa Maria, s'inclou als actes culturals organitzats a la nostra ciutat amb motiu de la celebració el juliol d'enguany del Seminari "El comerç entre Catalunya i Amèrica, segles XVIII i XIX", curs de la Universitat Menéndez Pelayo.

EL BARROC

A finals del segle XVIII s'utilitza per primera vegada l'adjectiu *barroc* per definir tota una època. Aquest qualificatiu és emprat pels historiadors racionalistes i romàntics per anomenar un art que es considera, estèticament, *lleig i repulsiu*.

És possible que el mot *barroc* provingui de la paraula portuguesa *baroco*, que significa "perla irregular i defectuosa", o de la complicada forma sil.logística *baroco*. De fet, el mot ben aviat va tenir un sentit més cronològic que no pas artístic, i definí i englobà els diferents corrents pictòrics, escultòrics, arquitectònics i literaris que es desenvoluparen a Europa durant els segles XVII i XVIII i, alhora, definí la forma concreta de vida d'un temps i d'un espai.

Les escultures, pintures i altres objectes d'art que s'han conservat reflecteixen, amb fidelitat, les idees, sentiments i passions d'una etapa històrica força trasbalsada. En totes les vessants artístiques, el barroc es caracteritzarà per l'assumpció d'un nou realisme que incorpora un ideal estètic de perfecció: *tot podrà ser representat*, fins l'essència més íntima de l'home.

Aquesta forma d'expressió artística que prolifera a l'Europa dels segles XVII i XVIII i que, plàsticament, il.lustra aquests anys, amb l'adveniment del gust neoclàssic, gaudirà de poques simpaties. El testimoni de Jean Jacques Rousseau és descriptiu; al seu diccionari de la música (1767) va escriure: *Una música barroca és aquella que té una harmonia confosa, carregada de modulacions i dissonàncies, el cant dur i poc natural i el moviment forçat* ... . L'oposició majoritària de la intel.lectualitat vuitcentista a l'art barroc arribarà al nostre segle. La seva revalorització és tasca dels nostres dies.

L'època del barroc és àmplia i complexa. Els segles XVII i XVIII naveguen en un mar de diferents corrents que en definitiva formaran el que anomenem *barroc*, expressió artística que varia en el temps i en l'espai. Corrents com el naturalista-realista, el classicista, el rococó, ... es desenvoluparen d'una manera o altra segons els llocs i els moments. A mitjans del segle XVIII, el 1760, per exemple, el panorama és divers:

A CATALUNYA

Antoni Viladomat, el pintor més important del segle, havia mort feia pocs anys, deixant, però, una bona promoció d'artistes. Un d'ells, Francesc Tramulles, segueix la línia barroca de composició.

Al Principat, durant la resta d'aquest segle, es reproduiran les innovacions arribades de França i d'Itàlia.

A ESPANYA

A. Rafael Mengs, pintor vingut de l'estranger, revoluciona el corrent pictòric establert aleshores, el barroc, tot introduint les primeres connotacions neoclàssiques. Bayeu reprodueix les seves ensenyances.

A EUROPA

A la segona meitat del segle XVIII, la pintura evolucionà vers el decorativisme. Ens trobarem amb l'anomenat rococó que J. J. Fragonard expressarà (?) perfectament.

El concepte *art barroc*, com a manifestació d'unes expressions artístiques, pot ser poc entenedor. Pot, àdhuc, embafar, com a escrit Josep Pla. Si es segueixen, però, les pautes que els artistes es marcaran per desenvolupar les seves obres, podrem entendre i, alhora, captar la lògica d'aquest art. El crític suís Wölffuin va redactar tota una teoria de l'art barroc interpretant, en cinc punts, aquests corrents artístics que, fins al nostre segle, gaudien de poques simpaties.

1. El barroc és pictòric.

Quan un infant dibuixa un ninot, primer fa el contorn i després el pinta. La pintura barroca, contràriament, insinua les formes amb un seguit de pinzellades sense continuació; les figures no són immòbils dins dels seus contorns.

2. El barroc és espai en profunditat.

La lluita per a plasmar la tercera dimensió en una tela plana és una de les constants de la història de la pintura. En aquesta època barroca, es patentitzarà el gust per donar un espai en profunditat, dibuixant plans diferents i fent que les figures pròximes estiguin més detallades que les situades al fons dels quadres, on els detalls es perden.

3. El barroc és composició oberta.

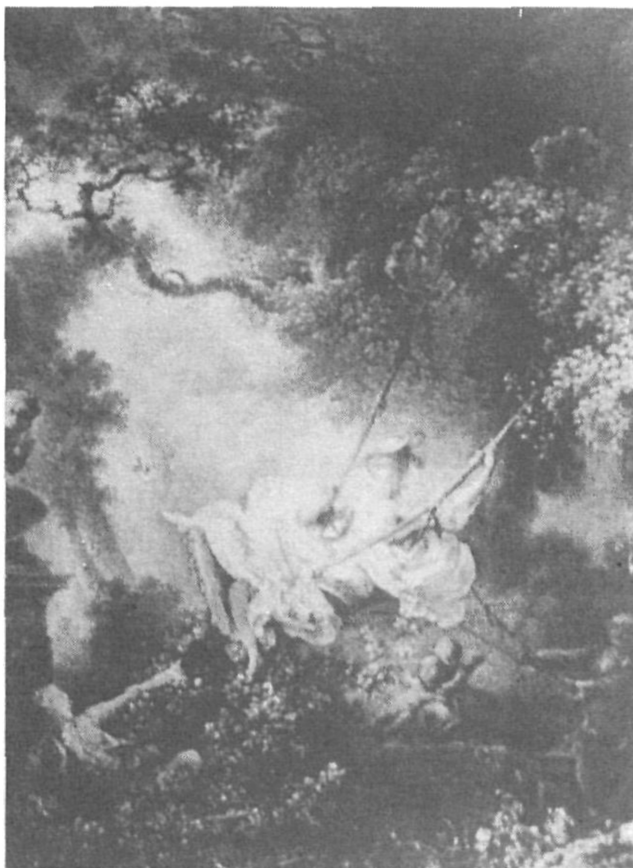
L'artista del segle XVIII juga amb l'espectador de la seva obra, incitant-lo a intervenir-hi per acabar-la. Una escena com la que presentem, permet a l'espectador que la contempla d'imaginar-se el vaixell sencer o la continuació del moll.

4. El barroc és efecte global.

Cap detall no té sentit fora del context global de l'obra. L'escena es presenta com una totalitat, on cada figura s'interrelaciona amb les altres.

5. En el barroc l'obscuritat és moviment.

L'ombra, com a recurs de composició, s'utilitza en pintura i arquitectura. El joc d'ombres dóna moviment a l'obra, la canvia.



Jean Honoré Fragonart (1732-1806). *El gronxador.*

EL BARROC DEL MARESME

Després d'haver generalitzat, cal concretar les característiques del barroc a Catalunya i al Maresme.

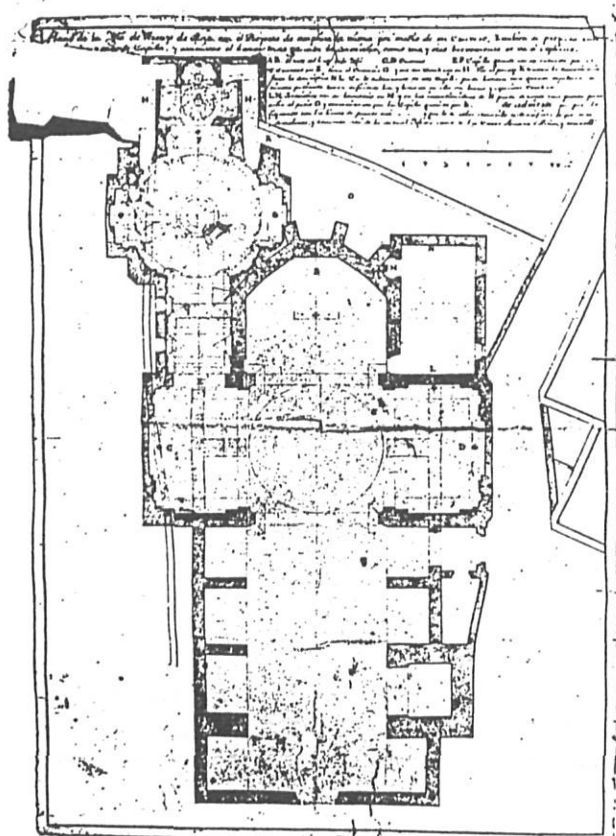
A l'inici del segle XVII, quan a Europa esclata el nou estil, perduren encara les tendències anteriors inspirades en el gòtic i en el renaixement.

Les causes hem de buscar-les en fets socials i econòmics.

El barroc s'introduirà amb força al darrer terç del segle XVII, i el segle XVIII serà el segle barroc per excel.lència. Fins i tot en algunes manifestacions perdurarà fins ben entrat el segle XIX. El barroc a Catalunya va ésser un estil molt popular, assumit per tothom.



Retaule del Roser, d'Antoni Riera i Lluís Bonifaci.



Planta de la capella Fonda de Santa Maria d'Arenys de Mar.

ARQUITECTURA

L'arquitectura civil de l'època barroca no té al Maresme característiques espectaculars. La trobem a la "casa de cós" i molt especialment a les masies.

Antigues masies com Can Magarola d'Alella o Can Vista de Teià incorporen elements barrocs en reestructurar les façanes. Altres com Can Ballescà o Ca l'Esquerramau de Cabrera són totalment edificades seguint el ritme del nou estil.

Algunes cases de cós de l'època mantenen encara la decoració barroca d'esgrafiats.

El barroc és assumit totalment en l'arquitectura religiosa del Maresme. Les noves construccions de l'època, per exemple, l'església de Santa Maria de Mataró o la capella Fonda, o dels Dolors, de l'església de Santa Maria d'Arenys, són fetes en pur estil barroc.

Cal destacar també l'església de Santa Anna de Mataró, amb la seva magnífica portalada.

El plànol, anònim, és una referència del gust arquitectònic de l'època. De fet, però, ni l'església fou ampliada segons el plànols, ni la capella va ésser construïda d'acord amb les seves directrius.

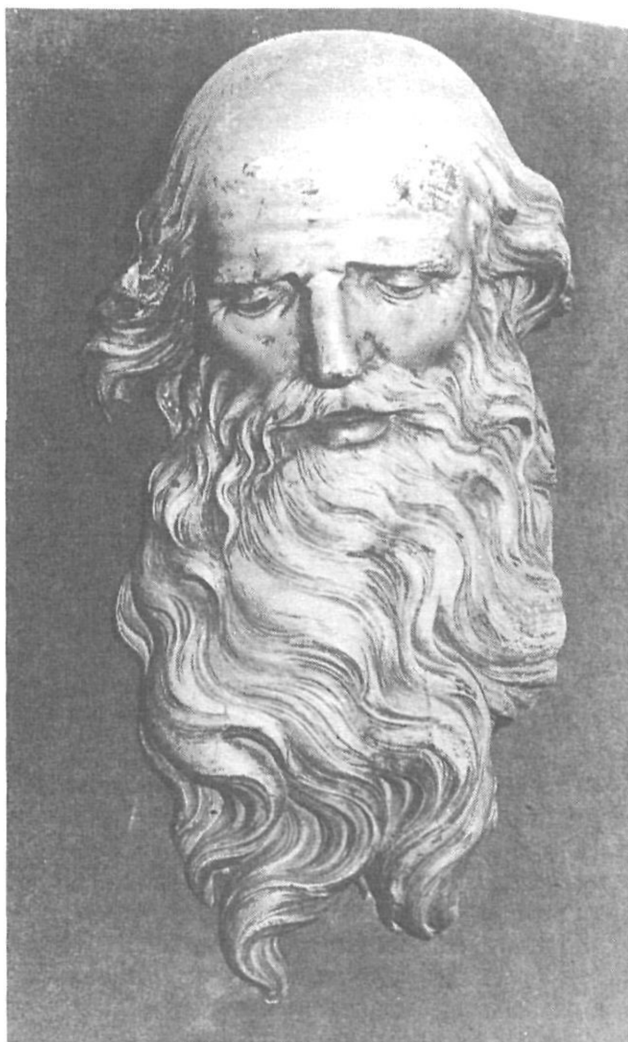
L'any 1777 es proposà a l'arquitecte barceloní Joan Mas l'ampliació de l'església arenyenca i la construcció de la capella Fonda. Joan Olivé va ésser, però, qui va aixecar la fàbrica de la capella; també dissenyaria la planta de Santa Cristina de Lloret.

La capella Fonda és de planta circular, coberta amb cúpula, i posseeix un cambril rera l'altar que guarda la imatge de la Mare de Déu dels Dolors.

La capella contrasta amb la senzillesa gòtico-renaixentista de l'església. Encara que poc coneguda, és un exemple molt clar d'arquitectura barroca.

ESCULTURA

Parlar d'escultura barroca al Maresme vol dir, sobretot, parlar dels magnífics retaules que ornamentaven les nostres esglésies, de les imatges popu-



Cap del Pare Etern del desaparegut retaule major de Santa Maria de Mataró, obra de Salvador Gurri.

lars, dels misteris de les processons de Setmana Santa, de les capelletes de carrer.

Dissortadament els fets de juliol de 1936 comportaren la desaparició d'una part molt important d'escultura i retaules barrocs.

Dos retaules importants han arribat amb tota la seva bellesa fins a nosaltres.

El retaule d'Arenys de Mar de Pau Costa ha estat considerat com el més interessant retaule barroc de Catalunya.

El retaule del Roser, de Santa Maria de Mataró, d'Antoni Riera, té també primacia en el conjunt dels retaules catalans.

Els daurats i estofats de les figures, la complexitat de la traça, la multiplicitat de cavitats i perspectives fan que els dos retaules siguin ben descriptius de tot el que comporta l'estil barroc.

Cal esmentar també un tercer retaule, el de Tiana. Obra de Josep Tramulles, és un exemple de com eren els primers retaules barrocs.

Dels retaules barrocs desapareguts durant els fets de juliol de 1936, cal destacar per la seva importància el retaule del Roser d'Arenys de Mar, obra d'Agustí Pujol (1627), el retaule de Sant Isidre de Sant Vicenç de Montalt, de Pau Costa i Josep Pol (1704), i el retaule major de Santa Maria de Mataró, construït per Salvador Gurri (1779).

RETAULES

EL RETAULE MAJOR D'ARENYS DE MAR

L'any 1636 l'escultor arenyenc Antoni-Joan Riera en projectà el basament. Francesc Santacruz el començà entre els anys 1682 i 1686. L'any 1706 la Comunitat de Preveres de Santa Maria d'Arenys de Mar contractà Pau Costa, escultor de Vic, per continuar-lo i acabar-lo. L'obra durà des del 1706 al 1712, més de cinc anys. Els treballs de policromia, els daurats i els estofats foren executats l'any 1711 pel barceloní Erasme Vinyals.

El retaule major d'Arenys és un conjunt monumental on tot és ordre i harmonia. Pau Costa hi deixà la seva empremta personal, adaptada, però, als corrents del moment, com pot apreciar-se ben especialment en les columnes salomòniques de fullatge helicoidal.

Les escenes dels relleus del retaule són inspirades en gravats del pintor italià Carlo Maratta, com demostrà l'historiador arenyenc Josep M. Pons i Guri.

PAU COSTA, ESCULTOR

Va néixer a Vic el 1672. Als setze anys executà el retaule de Sant Libori per a l'església de la Pietat de Vic. Dos anys més tard, el 1690, el de Sant Antoni de Torelló. El 1698 traçà el retaule de Sant Benet de la Seu quan treballava en un altre per al monestir de la Portella. El 1699 contractà el del Sant Crist de la parròquia de Seva i el 1705 esculturà el de Sant Feliu de Torelló, que acabaria el 1710. L'any 1708 realitzà el retaule del Roser d'Olot.

Entre 1706 i el 1712 treballà a Arenys de Mar on construí l'important retaule major de l'església de Santa Maria, la seva obra màxima.

És possible que el 1713 fes el retaule del Sant Crist de Berga. El 1723, conjuntament amb el figuerenc Joan Torres, contractà el retaule de Cadaqués, que dirigí i executà segons traça de Jacint Moretó.

Morí el 1728, probablement a Cadaqués.

EL RETAULE DEL ROSER DE SANTA MARIA DE MATARÓ.

És una de les mostres més esplendoroses del barroc arrelat a la nostra terra. Segueix la tipologia dels antics retaules renaixentistes, mostrant els misteris del Rosari en una sèrie de plafons bellament emmarcats amb motius ornamentals, columnes salomòniques i cornises, amb frontals de volutes decorades en espiral.

El retaule, escultòricament, es recolza en les espatlles de quatre atlants, que formen el basament. Els relleus de la primera andana il.lustren els misteris de Dolor, amb la Cruxifixió al centre. A la segona andana hi ha representats els misteris de Goig. A la part més alta, els de Glòria, entre els quals hi destaquen especialment l'Assumpció i la Coronació de Maria.

La fornícula central conté una bella imatge de la Mare de Déu del Roser.

ANTONI RIERA, ESCULTOR DE MATARÓ.

Neix a Mataró l'any 1641, fill d'Antoni Riera, fuster, i de Maria Mora. Fou batejat a Santa Maria el dia 10 d'agost. Els avis paterns eren pagesos; els materns hortolans.

Als vint-i-tres anys contrau matrimoni amb Maria Fàbregas. D'aquest matrimoni naixerà el 1665 Marià Riera, qui amb el temps serà també escultor, col.laborador, hereu i continuador del seu pare. Antoni Riera casa en segones núpcies l'any 1673 amb Maria Bunach. Tornarà encara a contraure matrimoni per tercera vegada amb Maria Ramis.

Antoni Riera, a més d'escultor, actua com a arquitecte, mestre d'obres i fuster. És un personatge molt actiu al Mataró de la fi del segle XVII.

El 1685 presenta una traça per a l'ampliació de l'església de Santa Maria, que no és acceptada. El 1686 contracta l'acabament de l'obra de l'església i locutoris del convent de les Tereses de Mataró; el 1690, Antoni Riera i Marià Riera, pare i fill, hi construeixen el retaule. El mateix any 1686 obra l'urna de Sant Desideri, en part conservada el Museu Arxiu de Santa Maria.

A partir del 1690 inicia la construcció del retaule del Roser, a Santa Maria, la seva obra màxima executada també amb la col.laboració del seu fill Marià. No s'acabarà fins el 1701. En la primera part del retaule hi treballa també l'escultor Lluís Bonifaci.

Antoni Riera mor a Mataró el 20 de maig de 1703.

EL RETAULE DE TIANA.

Va ésser construït per l'escultor Josep Tramulles, (1590-1665) a partir del 1645. El mateix escultor obrà també el retaule major de Valls (desaparegut) i el del monestir de Santes Creus.

Tramulles, que fou l'introductor del retaule barroc de composició plana, on l'arquitectura serveix de suport a les imatges exemptes, situa en una fornícula central la imatge de la Mare de Déu del Roser, trencant l'entaulament del primer cos, i estenent-lo al segon. Aquest intent d'unitaritat serà el punt de partença dels retaules del període pròpiament barroc. Així doncs, Tiana conserva un exemple típic de retaule barroc primerenc.

EL RETAULE MAJOR DE SANTA MARIA DE MATARÓ.

Salvador Gurri, escultor, fill de Tona, començà el retaule el 1779. En l'execució de l'obra hi col.laboraren els escultors mataronins Antoni Cabot i Dídac Serra, a més del fuster Josep Planas. D'aprenent hi treballà també el jove Damià Campeny.

El 24 de juliol de 1783 es situà en el retaule la imatge central representant la Mare de Déu Candelera. L'any 1791 es col.locaren les imatges de les Santes. El grup escultòric del Parc Etern s'executà el 1794 i els dos grans àngels annexos quedaren enllestits l'any següent.

L'execució del retaule durà més de vint anys. Lluís Ferrer i Clariana el valora com a retaule de marcat barroc català, amb influències artístiques franceses, rococós i fins i tot amb detalls italianitzants.

Destruït el 1937 se'n conserven alguns fragments al Museu Arxiu de Santa Maria.

Només tenim dades dels artistes més prestigiosos del moment: Antoni Viladomat, els germans Tramulles o Pere Pau Muntanya. Viladomat i Tramulles exerciren el seu mestratge a un elevat nombre de deixebles que traduïren en els seus treballs les ensenyances rebudes i les influències de regust europeu que aquests grans pintors els donaren a conèixer.

LA PINTURA BARROCA

Tot i l'abundosa producció pictòrica de l'època que avui es conserva i que ha arribat, més o menys intacta, fins els nostres dies, és molt poca la informació que es posseeix sobre els pintors barrocs del Maresme. Llevat dels grans mestres, podem dir que l'anàlisi de la pintura d'aquest període presenta grans llacunes i que, majoritàriament, els seus autors resten a l'anonimat.

Les obres s'executaven per encàrrec (el comprador o dipositari de l'obra sabia què volia i com ho volia) i a partir d'un mostrari que no tenia massa variacions, escenes bucòliques o mítiques i temàtica religiosa (passatges de les Escriptures, sants, santes). L'encàrrec partia de referències prèvies (gravats, esbossos o còpies d'obres ja executades) i per això els documents contractuals que es redacten són d'una minuciositat extrema. Aquest fet explica que en diferents indrets del país s'hagin localitzat pintures d'idèntica temàtica, composició i traça, tan sols amb petites variacions sense importància, modificacions en la situació d'un personatge secundari, diferent color dels vestits, etc. No existint el costum actual de signar l'obra executada, resten en l'anonimat la majoria de pintures barroques.



Paisatge bucòlic S. XVIII. Oli sobre tela anònim.

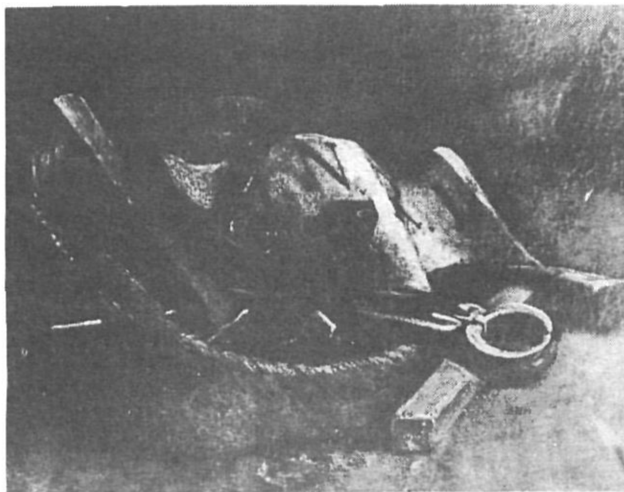
LA CAPELLA DELS DOLORS.

La Congregació dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró s'inspira en el moviment religiós servita. Fundada a les acaballes del segle XVII, agermanà homes i dones de tots els estament, socials de la nostra ciutat. De la Congregació nasqué la idea de sol.licitar llicència per a la construcció d'una capella pròpia. S'escollí per a l'edificació una part de l'horta de Pau Seguí, annexa a la planta de l'església. L'escriptura de compra s'estengué el 4 de febrer de 1697 i l'any següent el rector Pau Llorens beneí el lloc i col.locà la primera pedra de l'edifici. L'obra es començà per la cripta, destinada als congregants, on s'hi enterrà a partir de 1707.

El projecte de decoració de la capella i sala de Juntes fou encarregat al pintor barceloní Antoni Viladomat i Manalt l'any 1722. La muller de Viladomat, Eulàlia Esmandia, es suposa originària de Mataró.



Estudi preparatori d'Antoni Viladomat. Dibuix a llapis per a la novena estació del Via Crucis de la capella dels Dolors.



Detall de la desena estació del Via Crucis. Oli sobre tela d'Antoni Viladomat.

De la primera etapa de l'obra, es conserven els esbossos i dibuixos preparatoris de les pintures que, posteriorment, Viladomat executà. El 1727, havent ja enllestit les teles de la capella, començà la decoració de les voltes i parets, pintades al tremp. Tres anys més tard decorà la sala de Juntes.

L'any 1733 la Congregació dels Dolors adquirí la porció de terreny que uneix la capella amb l'església, espai on s'hi construí l'escala i el cor. Possiblement fou el propi Viladomat qui suggerí la compra de l'esmentat terreny, recomanant la supressió de l'accés exterior fins llavors obert en un lateral de la capella. S'aprofità l'avinentesa per traslladar les portes a l'actual emplaçament, decorant Viladomat la façana i el pòrtic. En la construcció de les portes, marcs i motllures i, sobretot en la gelosia del cor, col.laboraren amb Viladomat els escultors Pere Llobet, Gabriel Xiralt i el fuster Pau Mascort. La decoració de la capella quedà enllestida l'any 1734.

El conjunt dels Dolors, un dels exemples més complets del barroquisme català, és dels pocs que s'ha conservat intacte fins els nostres dies.

Amb els anys, les teles envelliren i quedaren cobertes per una espessa capa de pols i fum, que enfosquí les pintures fins l'extrem d'amagar alguns detalls. Amb la recent restauració i l'adequada il.luminació de la capella, l'obra d'Antoni Viladomat avui pot contemplar-se en tota la seva magnitud i integritat. Els treballs de neteja, consolidació i restauració duraren gairebé vint anys portats a bon terme per l'especialista català A. Gudiol i amb el suport econòmic de la Caixa d'Estalvis Laietana de Mataró.



Antoni Viladomat. Autoretrat.

ANTONI VILADOMAT.

Antoni Viladomat i Manalt neix a Barcelona al carrer de Sallent, abans dels Arcs, el 1678.

Molt jove entra d'aprenent primer al taller de Pasqual Salvat i després al de Joan Baptista Perramon. Però en realitat la seva formació vingué a partir de la col.laboració amb l'italià Ferdinando Galli *Bibiena*, l'artista més destacat de la cort de l'arxiduc.

El 1720 es casa amb Eulàlia Esmandia, de família probablement mataronina.

Com a consequència de la seva activitat creadora i la seva manera d'entendre l'art de pintar, entra molt aviat en conflicte amb el Col.legi de Pintors de Barcelona, amb el qual, i amb èxit, sosté dos plets, un el 1723 i altre el 1739, que seran determinants per a l'afirmació de la llibertat de l'artista.

El 1724 pinta la sèrie de vint quadres dedicats a Sant Francesc d'Assís per a decorar el claustre del convent dels franciscans de Barcelona, quadres avui conservats al Museu d'Art de Catalunya.



Tardor, d'Antoni Viladomat. Oli sobre tela.
Museu d'Art de Catalunya.

Entre el 1722 i el 1737 executa el Conjunt dels Dolors de Santa Maria, conjunt conservat avui en el seu estat original.

Mor a Barcelona el 1755. És enterrat a l'església del Pi.

Antoni Viladomat, pintor, dibuixant i mestre, senyala una fita històrica en la pintura catalana del segle XVIII. Del seu mestratge nasqué l'escola de pintura catalana contemporània. Barcelona i Olot tenen en Viladomat el seu més clar precedent.

Viladomat ha estat considerat per la crítica especialitzada com un dels pintors barrocs catalans més destacats. Juan Agustín Ceán Bermúdez, al seu *Diccionario de los más ilustres profesores de bellas artes de España*, (Madrid, 1800) referint-se a ell va escriure que com a pintor era *el mejor de España en su tiempo, según decía Mengs quando vió sus obras.* Rafael Mengs fou pintor de cambra de diverses corts europees i un neoclàssic convençut; sobta, doncs, que des de la seva perspectiva, valorés amb tant d'encert l'obra de Viladomat.

Viladomat ha estat centre d'atenció de molts investigadors. L'any 1877 J. Fontanals del Castillo publica la primera biografia del pintor, en la qual hi figura una relació completa de les seves obres, tant les de Barcelona com les fetes fora de la capital del Principat. Raimon Casellas, el 1907, recollí els dibuixos preparatoris del pintor que es trobaven escampats arreu. Rafael Benet el 1947 resituà Viladomat amb l'anàlisi dels seus predecessors catalans i dels ceus coetanis, insistint en el mestratge i l'escola que Viladomat va crear.

Fa pocs anys, el catedràtic Santiago Alcolea —en la seva tesi doctoral— dedicà uns capítols a la figura de l'insigne artista. El treball és un estudi molt ben documentat, bàsic per al coneixement de l'obra de Viladomat i del context general de la pintura setcentista catalana.

Catàleg confeccionat per:

Carme Miquel i Catà
Ma. Angels Soler i Llobet
Carles Marfà i Riera

Fotografies:

Antoni Canal i Vila
Miquel Sala i Girbal

Col.laboradors, membres de l'Equip del Museu Arxiu de Santa Maria:

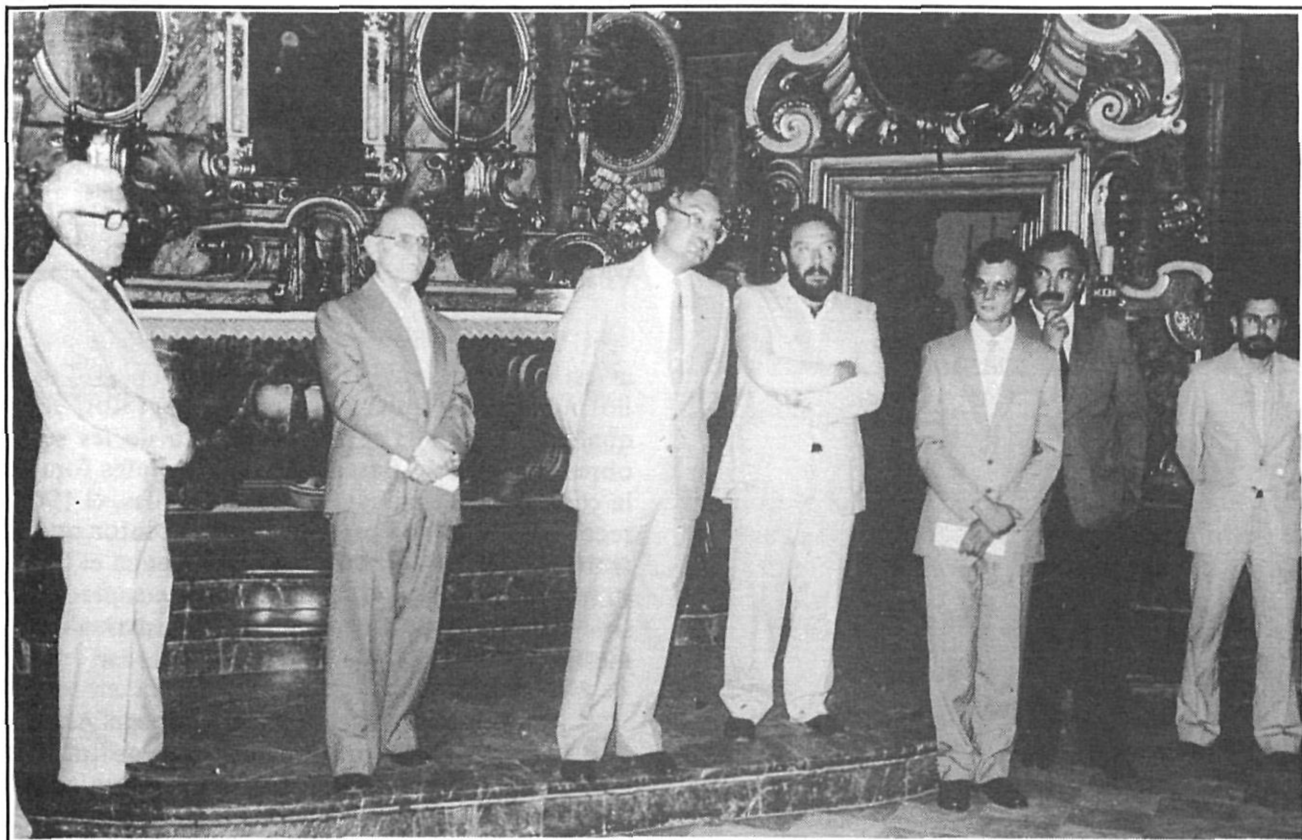
Lluís Adan i Ferrer
Josep Adan i Ferrer
Joaquim Aguilar i Vallès
Miquel Banchs i Roig
Sílvia Boquer i Pubill
Jaume Boter de Palau i Ràfols
Jaume Bruguera i Castellnou
Imma Caballé i Martín
Joan Castellà i Oliva
Núria Costa i Gallego
Carme Espriu i Fernàndez
Joaquim Graupera i Graupera
Nicolau Guanyabens i Calvet
Pere M. Ibern i Regàs
Amadeu Llinàs i Barrios
Jordi Llinàs i Barrios
Pere de Paco i Rosanas
Amadeu Pons i Serra
Josep Ramis i Nieto
Joaquim Riera i Moreno
Aureli Rugama i Madrazo
Miquel Sala i Girbal
Manuel Salicrú i Puig
Rafael Soler i Fonrodona
Marta Vidal i Collado
Josep Xaubet i Vilanova

Amb el suport de

l'Excm. Ajuntament de Mataró

DOCUMENTACIÓ FOTOGRÀFICA

INAUGURACIÓ EXPOSICIÓ
EL BARROC DE MATARÓ I DEL MARESME





Acte inaugural de l'Exposició
El Barroc de Mataró i del Maresme.

Fotografies Miquel Sala i Girbal (M.A.S.M.)



Museu Arxiu de Santa Maria
Mataró



amb la col.laboració del
Servei d'Arxius del Departament de Cultura
de la Generalitat de Catalunya